欧阳予倩

一得餘抄

（1951—1959年艺术論文选）



作家出版社


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

一 得 餘 抄

（1951—1959年艺术論文选）

欧阳予倩



作 家 出 版 社

一九五九年·北京

作 家 出 版 社 出 版

（北京东总布胡同22号）

北京市書刊出版業營業許可証出字第 057 号

北京新华印刷厂印刷　新华書店經售

*

字数 268,000　开本 850×1168 耗 $\frac{1}{32}$　印張 $15\frac{7}{16}$　插頁 18

1959年12月北京第1版　　1959年12月北京第1次印刷

印数（精）0001—2,000 册
　　（平）00001—13,000 册

目　次

插圖目次



我要为实現伟大的共产主义理想貢献一切

我是个极其平凡的戏剧工作者，尽管有追求眞理的心，因为受旧文化的习染深、斗爭性不强，所以对共产主义一向只是幻想式的向往，沒有把整个生命投入火热的斗爭中去，从斗爭中逐步認識眞理。

我从事戏剧工作四十余年（从成年到現在，自食其力，沒有干过任何其他謀利的事），在最初一个阶段（1907—1917年），我曾經挂起社会教育的招牌与封建势力相周旋；演了京戏之后，傾向于艺术至上主义。我也做过种种改良旧戏的尝試，碰过不少釘子，但沒有找到正确的道路，也沒有得到过一点同情的支援；我也曾搞过“爱美剧”运动，参加过上海戏剧协社、南国社，自己也办过剧团，成績很小；写过不少剧本，比較成功的可以說沒有。最初我的政治态度是反对外国的侵略，进而反帝制、反軍閥、反卖国賊，可只是心里想着，口里談着，沒有具体的、鮮明的行动。我对辛亥革命后国民党一班新貴們的趾高气揚日趋腐化是有反感的；及至孙中山喊出打倒帝国主义的口号，我同情他所提倡的国民革命，也以为他所著的“建国大綱”是对的。“北伐”以后以为可能有些办法，我便放弃了舞台

生活，想投身革命事业。由于蔣介石的极端反动，給了我很大的刺激，一时我不知道应当怎么样才好，就不免产生了感伤的情緒——我旣不願搭班子再演那些无聊的戏，生活又沒有办法，只好改行干电影。拍了两部默片，都不滿意，覚得和老板們也不容易合作；以后我便到广东住了三年，办了个戏剧研究所。那时候，上海正組織左翼社会科学家联盟和左翼戏剧家联盟等团体。我自以为是不甘落后的。但那时我的思想相当混乱，从我当时所写的文章可以看得明白：我对进步的文艺理論并沒有好好学习，只凭自己一点狹隘的知識和見解在那里乱碰。

广东戏剧研究所解散，我回到上海，恰遇"一·二八"事变。此后我的思想有显著的轉变：当"五卅"慘案发生的时候，南通张季直写文章反对上海的工人运动和学生运动，我以为他很不应該，但不懂得他为什么会那样。証之以"一·二八"当时的所見所聞，令我联想起张季直的文章，又不禁想起"馬日事变"时，长沙紳士为着对付共产党請日本兵艦向城里开炮的事，这我才相信阶級意識超过民族意識的說法完全正确。我的十九景的活报剧"不要忘了"（写"一·二八"淞沪之战和李頓調查团）就是那个时期写的。我开始認識工人阶級的品質，我又讀了些中国共产党发表的文件，我便肯定地說："只有中国共产党能救中国。"但这并不等于說我完全了解中国共产党。

1932年初冬，我到了法国，参加过四、五次法国共产党所組織的工人晚会；1933年春到过英国；同年夏天至秋天到过苏联两次；同年冬回国参加了福建人民政府，失败后走日本。1934年秋回到上海从事电影編导。这一时期我明确地認識到

沒有中間道路可走。

中国进步的文艺工作者一般地都直接間接地受到党的領导和影响，我当然也不能例外。1934年我回到上海后，比較以前和党接近了一些，抗日战爭爆发后便一步步地更加接近，一直和地下党員共同活动。我虽然知道些社会科学的名詞，并不曾好好学习过馬克思列宁主义（解放前学习当然有困难，自己也沒有下决心鑽研），不懂得党的政策，不具体明了新民主主义制度的优越性，不知道如何过渡到社会主义社会；就是自己的立場也不是站在工人阶級方面，以为小資产阶級知識分子同情无产阶級，只要能为革命事业尽其所能尽的一分力量也就行了。

从1949年春天到如今已經六年多。在这六年当中，我虽然学习得很不好，但我参加过許多重大的会議；并且在政府机关担任过一些工作；經过文艺整风、鎮压反革命、“三反”、“五反”以及反官僚主义等运动；还光荣地和党員同志一同学习过整党的文件。在許多同志帮助之下，尤其是直接在党的領导之下，我才眞正有了些进步，我明白了首先必須站稳正确的立場，然后思想和行动才能完全一致，而立場和成份是可以改变的。我进一步懂得了些党的政策；我从多方面認識了共产党員的高貴品質，也看到了党对每一个党員和非党干部的教育培养和亲切的关怀。我看到了工人阶級的党怎样領导人民取得一系列伟大的胜利，把一个被强盗土匪弄得千疮百孔、支离破碎的国家改变成为强盛的国家。体会到党的伟大理想和达到这一伟大理想的途径和步驟，这才懂得了通过新民主

主义制度稳步走向社会主义社会的历史意义。几年来在工作当中，对統一战綫的道理和如何运用批評和自我批評有了一些体会；多多少少，克服了自由主义的缺点，决心要做一个忠于祖国和人民，为党的事业而奋斗的共产党員。

我前半生算是糊里糊塗过了，四十五岁以后多少有些进步。只有最近的六年才觉得活得眞有意义，尽管我已經六十多岁，还患着难治的关节炎症，我有信心愉快地活下去。我深深地感觉到中国共产党是最伟大、最光荣、最正确、最可爱的党。只有依靠党才有眞正的生命，依靠党才能够对事业有信心，有勇气，有成就，对祖国有所貢献。从我四十余年的經驗証明个人奋斗是有很大的局限的。参加党的組織便可使渺小之躯发挥无限的力量。

当我学习党員八个条件的时候，我曾經把我的一生从头想过一下，覺得我最大的毛病就是个人意識濃厚，斗爭性不强，这几年虽然有进步，做一个党員也还是不完全够資格。尽管如此，还是有一个誠恳的願望，希望党能給予更多的培养，使在組織生活中得到更多的鼓励和督促，好比一部旧机器在先进的工人运用之下可以多起些点滴的作用。古話說：“一息尙存，此志不容稍懈。”我自信也还有些勇气和不懈之志。現在我光荣地被批准入党，我一定要在同志們的帮助和督促之下，在党中央和毛澤东同志領导下努力学习馬克思列宁主义，努力工作，全心全意为党的事业——实現伟大的共产主义理想——貢献一切，希望能起一个小螺絲釘的作用。

1955年12月

争取艺术科学研究的大跃进

——在文化部召开的艺术科学研究座談会上的报告

第一个五年計划开始，党提出制訂十二年科学研究规划的要求，中国科学院召集各研究单位、各高等学校的負責同志以及各科学部門的专家共同討論，在1956年制訂了我国十二年科学技术发展远景规划，經过多次的討論修改，并提交各省、市有关单位进行討論通过。1957年10月我国派遣了訪苏科学技术代表团，听取了苏联科学家和专家們对我国科学規划的意見，認为我們的规划，基本上适合于中国社会主义建設的需要，而且反映了世界科学发展的动向。1958年1月签訂了中苏两国共同进行和苏联帮助中国进行重大科学技术研究的协定，两国科学院也签訂了合作协議。

解放以来，我国的科学事业，在党的領导和深切关怀之下，迅速地向前发展，全国人民响应党向科学进軍的号召，更使科学家們得到很大的鼓舞，在最近八、九年当中研究工作有很大的成績。

現在仅就北京的某几个专业单位大致了解了一下（統計材料从略），音乐、美术、戏剧、舞蹈、电影、曲艺各部門的研究工作都做得不少；成績显著。就研究工作的規模看都是解放

以前不可能想象到的，今天的成績远超过了过去很多。此外各省市各高等学校，以及全国各地的专业机构和个人研究工作的成果，因为联系不够，情报工作沒有做起来，一时尙无从統計。若把全国的賬算一算，数量的增长，質量的提高，必定会更使我們兴奋。

由于生产的大跃进，由于中苏科学合作的加强，我們的科学事业，将得到很大的跃进，要在十二年之內赶上世界先进水平。这正是我們奋斗的目标。

在总的規划当中，分自然科学和哲学社会科学两大項目。艺术科学是屬于哲学社会科学范畴的，我們也已經有了一个規划，我們要促使这个規划如期或超額完成。

在我国的文学艺术界有很强大的一支創作队伍，可是艺术科学的理論队伍比較分散，也就显得比較薄弱。为着完成艺术科学研究的規划，繁荣我国的艺术事业，必須加强并扩大理論队伍的組織，使分散的力量集中起来；使潛在的力量充分发揮；使新生的力量迅速成长；使队伍中的每一个成員，都能做到又紅又专、全心全意为社会主义建設服务。

为开展艺术事业，理論研究工作是不能缺少的。我們要总結过去的經驗，也要随时总結当前实践的經驗。把实践中感性的东西加以概括，提高成为理論。理論要能結合实践起指导作用。为了正确地总結經驗，建立正确的理論，就必須对客观事物全面地深入地进行研究。

研究工作是要同批判相結合来进行的，为了闡明正确的先进的理論，就必須对錯誤的、歪曲的、落后的理論进行批判；

所以說研究工作应当有战斗性。

任何研究工作总是为現在，为将来，决不是为过去服务；为前进的事业，决不能停滞在原有的状态中；所以說研究工作应具备現实性。

新中国是社会主义国家，全国人民正在为着社会主义建設鼓足干劲发揮伟大的力量，我們的研究工作必須与当前的現实相配合。社会主义建設是以馬克思列宁主义为行动指針的，我們的研究工作，旣是为社会主义服务，就只能以馬克思列宁主义为基础。艺术科学研究工作者，就必須建立无产阶級世界观，用辯証唯物主义与历史唯物主义为武器，对資产阶級思想进行斗爭。現在反右派斗爭已經获得了全胜，可是在政治上思想上，两条道路的斗爭还是相当尖銳的，知識分子的思想改造进展很快，达到了一个新的阶段，但也还要經过更多的努力。

反动派为着反党反社会主义，也有他們一套反动的理論，右派分子有右派分子的理論。胡风那套披着馬克思主义外衣的反动理論，也还很可能在暗中作怪，受他影响的，沾染着毒素，一时也难完全洗刷干凈。馮雪峰曾經是老党員，一向被認为是馬克思主义文艺理論的权威，他的一套理論，影响的确不小，可以說比胡风的影响更大，实际上是販卖修正主义的私貨。我們必須坚决地給予彻底的批判。目前最严重的錯誤思想就是修正主义。我們要建設社会主义就必須拥护党的領导，可是修正主义者不要党的領导；我們的文艺工作，以毛主席1942年“在延安文艺座談会上的講話”为指針，可是修正主

义者說毛主席的講話已經过时。还有就是修正主义者認为社会主义現实主义是不現实的，他們强調所謂“眞实性”，想把社会主义几个字取消，专談“現实主义”。还有，修正主义者不要政治挂帅，力图使文艺脫离革命的政治，认为艺术即政治，强調技术。我們并不反对技术，而且要提高技术水平，旧的落后的技术将为新的先进的技术所代替，但技术只是手段，它必須为目的服务——为无产阶級政治服务。必須肯定，政治是灵魂，政治是統帅。我們不作空头政治家，也决不作迷失方向的艺术家。修正主义者經常淆乱是非，散布阴暗的毒素，制造种种謬論，很容易給对新社会认識不够的人以坏的影响，还很可能影响中間分子。如果受其影响，必定导致革命热情减退，斗志消沉，以至迷失方向，走入歧途。象这样的毒草应当連根鏟掉，对他們应經常提高警惕。思想的毒素就好比細菌一样，遇到杀菌药，一时潜伏起来，只要放松一步，又会发展，因此要用各种方法从每个方面——理論方面、創作方面、学术方面——深入地予以扫除。

其次，教条主义也是应当批判的。教条主义的坏处就是硬搬——脫离現实、脫离群众的硬搬教条——有的由于思想懶惰，缺乏創造性；有的由于对新事物沒有經驗，就把人家的經驗不加批判搬来应用。例如中央戏剧学院 1953 年成为正规的戏剧高等学校，因为沒有經驗就把苏联卢那卡尔斯基学院的一套教学計划照样搬了过来，当时的确从中学习了很多东西，但在实践当中感觉到老大哥的帽子尽管异常精美，可是不大合小兄弟的头。我們逐渐加以修改使它适合于我們的教学，得

到一个时期的平衡；但是現在为着勤俭办校，勤工俭学，勤俭生产，我們的教学計划教学大綱就都要有所調整，又要从不平衡得到新的平衡。还有就是沒有学通、学好，机械地搬用，以致造成困难，例如斯坦尼斯拉夫斯基体系是必須学的，但如果只搬用它的一些条文、一些术語，那就沒有不碰釘子的（关于斯氏体系如何运用在中国的戏剧方面，应作为专題研究，这里不多說了）。

还有，在我們文艺界，在研究工作方面也还存在着过去遺留下来的不好的风气；主要表現在个人主义和学院派的思想两方面，例如强調个人兴趣，关門提高，脫离实际，輕視运动之类，事实上这些都足以阻碍研究工作的进行和发展。

艺术事业是党的革命事业的一部分，不管是創作、是学术研究，都必須服从社会主义建設的原則，結合現实，为人民的革命事业服务。这是必須坚持的原則。

在研究工作当中，个人的刻苦鑽研是必要的，可是研究的目的不是为个人立紀念碑，为的是对祖国、对人民有所貢献。研究历史为的是总結过去的經驗供現在参考，埋头在故紙堆中悠然自得、脫离現实的搞法是沒有用处的，而且是有害的。研究戏剧史的人不懂得京戏，昆戏，不懂得地方戏，不研究当前在創作和演出方面的許多問題，那就把全部杂剧传奇装在肚子里也不起什么作用。

个人的研究工作也不可能关起門来和別人毫不相干，孔子还以有朋自远方来为乐，朋友之間互相切磋、互相启发，从古以来就認为是必要的。現在条件更不同了，只要我們自己不

存着"千金珍敝帚"那样褊窄的心情，打开門来就能得到多方面的帮助。并不是說每个問題都必須要一天到晚开会，但是学术是屬于人民的財富，个人的心得也应当及时公諸大众。經过集体討論只有好处，沒有坏处。要經过群众在实践当中的考驗，才能够証明我們研究所得的結論究竟是对还是不对。敞开門来研究总比关起門来研究好、自命清高、脫离实际的态度是行不通的。

这一次我們的研究规划，也包括着个人的研究計划，我們应当把个人的計划納入国家規划之中，按照当前人民的需要訂出項目，虽不說限期完成也总要大致訂出个完成的期限。当然学問是无止境的，研究工作一生也做不完，做到老，要学到老，絕不能一意求全求美，穷年累月鑽一个小問題，作藏之名山之計，而实无所成。

中国的艺术有优良而悠久的传統，有輝煌灿烂的成就，承繼这个传統，在传統的基础上建立新的、現代的、社会主义的艺术，是十分必要的。但是传統有它精华的部分，也有糟粕的部分，必須取其精华去其糟粕，批判的接受传統。現代的艺术成就，必然超过古人，我們应当滿怀信心对待新的事物，迎接新的文化高潮。厚古薄今跟今天的时代精神、跟社会主义建設的精神是不相容的。

中国的艺术有自己独特的創造，但是对世界各国各民族优秀的艺术文化，应当努力学习以供参考借鉴，吸收他們的精华，丰富自己。我們应当有精通外国文学艺术的专家，但是崇拜外国，輕視自己的民族传統是不对的，同时必須不断有我們

自己的新的創造。

在整风反右派的运动当中，右派分子的科学綱領已完全破产了，各研究机构对于一些歪风邪气也都进行了批評与揭发，混浊的空气已經基本澄清。我們的研究工作也就跨进了一个新的阶段。現在我們有空前未有的好条件：党对科学研究工作历来是深切关怀的，現在領导更加强了。社会主义革命在政治战綫、思想战綫上取得了胜利。工农业生产大跃进，随着經济建設的高潮，促进了文化建設的高潮和科学技术革命的高潮，这就必然促使艺术科学研究工作不能不大踏步朝前迈进。正如毛主席所說的，当前劳动人民的生产热情好比原子核被冲破了一样。我們的研究工作是不是应該配合全国人民生产大跃进的高潮也来一个跃进呢？現在看了报上十七位自然科学家的倡議書，上海六十几位教授的倡議書，戏剧、音乐、广播、曲艺各部門演出和創作的竞賽等等，証明知識分子的覚悟大大的提高，随着工农群众响亮地吹起了跃进的号角。艺术科学研究部門，当然也不能够袖手旁观，要来一个跃进也是很自然的，义不容辞的。跃进的标准是什么？就是要配合当前的需要，更好地为社会主义建設服务，每一个人都要下决心在一定的时期內做到眞正的又紅又专，要坚定无产阶級的立場，坚持无产阶級的科学研究綱領，批判資产阶級学者的謬論，建立共产主义的世界观，在思想方面来一个跃进。我們还应当坚决执行"百花齐放、百家爭鳴"的方針，开展自由辯論，不断闡明眞理，繁荣艺术科学事业。現在我們要制訂出第二个五年計划的艺术科学研究規划，也就是說在最近的五

年当中，根据总的规划我們要确定做些什么事情。五年看三年，三年看头年，我們要訂出1958年的重要研究項目，每一个研究机构，要訂出切实可行的計划，个人也应該根据总的规划訂出自己的計划。任何計划——不管是集体的还是个人的，必須預計完成的时日，和进行的步驟；要經过定期检查。比較大的或者比較复杂的項目，不妨根据需要分阶段进行研究。总而言之，研究工作应当脚踏实地、实事求是，也还要善于依靠群众，这才不会落空。研究規划是国家制訂的，每个人都应当承担义务，有尽全力促其完成的責任，这也就是爱国主义的表現。

在艺术科学方面，我国有很多的专家，有很大的潜在力量，我們必須广泛地动員起来，紧密地团結起来，发揮我們革命的战斗性。

我們要大力培养研究干部，高等学校以及各专业部門，要重視艺术科学研究工作，訂出培养研究干部的計划，专家們也应該带徒弟。用細胞分裂的方法，規定逐年或在若干年后，培养出新的研究干部。在这里我想談一談，带徒弟是一个很好的方法，尊师爱徒是很必要的。徒弟必須尊敬师傅，全心全意向师傅学习；师傅应当爱护徒弟，把全部本事无保留地教給徒弟。每一个专家尽管有专长，不会是全知全能的。徒弟要尊敬师傅，要善于学习师傅的长处；有才能的徒弟，可能青出于蓝，当师傅的应当引为喜悅，这是师傅的光荣。大家都不是为自己，只是为了党的事业。科学研究工作需要长期的积累，我們应当尊重那怕是微小的成就。无論对老年人对青年人都应当这样，不要过于求全責备，要鼓励士气，力爭上游。

研究工作不能缺少資料，資料不是私人的財产，是国家的財产，是全民公有的財产，我們要加强資料工作，搜集、挖掘、整理、保管，是十分复杂而艰巨的工作，应当有专业人員来做。每一研究机构应当把資料工作作为重要的工作来处理。还要想出省錢、省事、簡单、便利的資料供应方法，以便于研究者的应用。資料陈列室很有必要，应当作为重点建立起来。

做研究工作，不管是机构和个人，必須經常联系，互通声气。彼此漠不相关，老死不相往来，那是資产阶級的自私自利的行为，要不就是本位主义的做法，千万使不得。我們必須加强联系，还要建立科学情报网，要注意国內国外的文化交流。

根据勤俭建国的方針，也就应該勤俭办科学事业，多、快、好、省在研究工作方面也应該爭取做到。反浪费厉行节約，并不是說应当用的錢也不用，而是不应当用的錢絕对不用，要用較少的錢办較多的事。研究工作以質量为主，单純追求数量当然不对，但是也不能够长年累月沒有收获，听其自然。研究必須按計划进行，尽量节省时間，我們的古人就說要惜寸阴，惜寸阴便能在較短的时間內作較多的工作，这也就包含着多和快的因素。多，不是无原則追求数量，快，也不是要求研究家采取紧急措施草率了事。只要有目的、有計划、有办法、有步驟，那就多、快和好并不矛盾，只有多一点快一点才会更好一点。

作研究工作，专家們的个体劳动是应当尊重的，但决不能忽視集体的力量。任何一个专家，得到集体的帮助，他的成就只有更多更快更好。根据有几个研究机关几年来的經驗，为

着帮助专家研究某一个問題，就动員了一批青年人，从多方面搜集材料，加以整理，以供参考，专題研究完成以后，經过集体研究，使得更加完整，青年助手們也就迅速地得到了提高。而且，往往一个研究項目，要涉及到很多的专业部門，例如研究中国舞蹈史，除了本身的业务知識之外，必定涉及到历史学、考古学、民俗学、音乐史、美术史、戏剧史等各个方面。还得要研究本国各民族、民間的舞蹈，以及国外，主要是东方国家的舞蹈。这样一个艰巨的工作，是不是一个人关起門来埋下头去就行呢？事实上，必須充分发揮集体的力量，并多向各专业部門的专家們請教，老老实实做学生，才能够較快較好的完成研究項目。象中国舞蹈史这样的著作，以前是很难完成的，只有在今天，在党的領导下，才有种种优越的条件，有可能完成。不仅中国舞蹈史如此，其他的研究項目中，也是同样的情形。我們尊重专家，尊重老教授，正因为他們善于总結各方面的經驗，做出結論。任何的发明、发現，都是許多人許多年代劳力的积累，我們又有什么权力自高自大，輕視集体，脫离群众呢？研究工作，依靠党的領导，依靠群众的智慧，才能眞正做好。

研究工作必須联系实际，要努力多讀書，也要充分利用活的資料。只說不練是不行的，只做不学也不行，一定要不断的做，不断的学，边做边学，边学边做，才不致于脫离实际。研究自然科学的，研究工农业經济的，都要联系現場的工作。艺术科学，也不能脫离現場，这样才可以充实內容，提高質量。为着艺术科学研究来一个跃进，促使科学事业十二年远景規划如期和超額完成，以迎接文化高潮，提出以上一些意見，在这

个会上，希望对1958年各部門以及个人的研究工作的重大項目，确定下来，联系学校及各业务单位，以及个人，公私兼顧，采取措施，定期检查，促其如期完成。請大家研究，我們是不是提出一个倡議，明确目标，坚定执行无产阶級研究綱領，不折不扣，做到又紅又专，比干劲，比質量，在較短的时間內，使艺术研究工作来一个大跃进。要使我們的艺术科学研究工作展开一个新面目，呈現一种新的气象。

現在我把初步拟定的1958年艺术科学重点研究計划草案提出供大家参考，这个草案沒有經过酝釀，还不成熟，只可以說是草案的草案，不过有这样一个东西比沒有似乎好一点，所以希望抛出一块砖引出很多的玉。不妥当的可以修改，不全面的可以补充。我的講話有不对的地方請同志們批評指教。

一九五八年艺术学十四項研究重点規划

第一項　中国共产党的艺术政策（由艺术学規划領导小組負責組織，并出版論文集）。

第二項　批判在艺术領域理論方面的修正主义、教条主义（由戏剧、电影、音乐、美术、曲艺、舞蹈等各专业負責組織，并分别出版論文集）。

第三項　研究并总結延安文艺座談会以来及建国以来艺术創作和艺术理論的实践經驗（同上）。

第四項　几种主要专著的編写，例如：中国戏剧史；中国話剧运动史；中国电影艺术发展簡史；中国近代音乐史綱；中国

曲艺概論；中国美术史（近代、現代）；中国戏曲概論；中国舞蹈史綱要；中国戏剧的表演艺术（由各专业机构专业学校負責組織編委会，吸收有关的专家参加，拟出編写計划，分期完成）。

第五项　当前艺术学研究上的重要問題：

1. 中国現代艺术中社会主义現实主义发展的阶段；
2. 关于繼承并发揚民族艺术传統，研究中国艺术的規律性的問題；
3. 中国艺术的改革經驗；
4. 各兄弟民族的艺术研究；
5. 关于如何对待和吸收外国艺术的先进經驗的研究；
6. 当前艺术創作上的形式和风格的研究（由各专业組織負責，至少在今年內能出版包括上述范圍的綜合性的論文集，能出专集更好）。

第六項　"五四"以来的各种新艺术运动的研究（由各专业部門組織力量写出若干論文）。

第七項　出版中国和外国的古典艺术学著作若干种（由各专业組織負責規划并与有关出版社协作）。

第八項　組織艺术評論（由各艺术刊物編輯部負責組織）。

第九項　在中央文化部艺术学領导小組办公室，設立艺术科学研究的情报机构，出版內部刊物，报导国內艺术研究上的重大事件（由艺术学規划領导小組負責）。

第十项　加强資料工作：

1. 各研究单位和各专业团体，建立系統的資料工作，收集和整理各艺术专业的研究資料；
2. 指定专人整理現在各单位积压的資料（由各研究单位和专业团体負責，年內出資料集和工具書——包括目录索引、年鉴、辞典等若干种）。

第十一項　組織关于艺术上山、下乡、下厂、下矿的經驗的总結（由各艺术刊物編輯部負責）。

第十二項　結合地方，进行艺术普查（由各专业部門負責提出重点规划，与中央文化部艺术局协作，于1958年內完成部分計划）。

第十三項　总結我国办艺术教育的先进經驗（由各艺术院校提出报告）。

第十四項　各艺术院校在現有基础上筹办专业的艺术科学教学单位（由各艺术院校負責規划）。

1958年3月

今天的艺术科学研究工作

艺术科学研究工作的主要方面就是艺术理論批評工作。就是要以馬克思主义观点总結每个时代艺术发展的特点和艺术創作經驗，以指导艺术实践，使人民的艺术事业循着正确的道路蓬勃地向前发展，更好地为社会主义建設服务，为共产主义服务。

我們的研究工作不是学究式的啃書本，是要在思想战綫上高举紅旗，和資产阶級的艺术思想、資产阶級的治学方法作不調和的斗爭。尤其对披着馬克思主义外衣販卖資产阶級假藥的修正主义，必須給以彻底的批判。周揚同志說："文艺理論批評是思想斗爭最前綫的哨兵。"我們要以共产主义思想武装人民，教育人民，所以艺术理論研究工作应当具备坚强的战斗性。

中国的艺术有悠久的历史传統，有极为丰富的創作經驗，有独特的艺术风格，而且每个时代的艺术都有它显著的特点。我們的研究工作必須創造性地运用馬克思主义观点，与中国的艺术传統、創作实践密切相結合，絕不能把别人的經驗当作教条生搬硬套。馬克思主义精神本身就是創造性的。今天，中国人民在党的領导下，在生产方面、文化教育方面都創造了

許多的奇迹，我們的艺术研究工作如果不能跟当前的形势相配合，那就要落后于現实，不能起指导实践的作用。事实上粮食、經济作物、鋼鉄都获得空前的丰收，不断地放出卫星；群众文艺創作也以嶄新的姿态，表現出共产主义茁壮的萌芽，迎东风而怒放；专业的艺术家們和群众相結合，新的作品不断源源地产生；整个艺术界丰收在望。在这里就显得理論研究工作是比較薄弱的一环，要迎头赶上去。还有就是过去不免受了种种教条——有洋教条，也有土教条——的限制，往往跳不出某些圈子，今天必須要打破那些圈子，充分发揮創造性，建立起"中国自已的馬克思主义的艺术理論和批評"。我們的研究工作也应該破除迷信，打破陈規，有敢想敢說敢做的共产主义风格。

艺术科学研究工作，不是学究式的关起門来做的，应当广泛联系群众，依靠群众来做。艺术理論并不是什么神秘的东西，自古以来留传最广最久的、优秀的艺术作品，都是經过了广大群众考驗、为大多数人爱讀爱看的；抱着个人偏見、专靠个人兴趣来做研究工作，必定沒有好的結果。当然在过去由于封建統治和反动政权的种种压迫，也由于学术为少数人所垄断，一般人很难获得研究資料，于是就造成一种风气，学者們都爱关起門来成一家言，做藏諸名山传諸其人之想。甚至有些人专門以此追求名利，那就更不足道。現在时代完全变了！現在是人民当家作主的时代，今天的学者应当以普通劳动者的身分深入群众，投身到火热的斗爭中去，紧密联系社会主义革命和建設的实际进行研究工作。現在农民、工人不但是

創作旺盛，而且还学习哲学。他們看了戏，讀了小說詩歌，听了音乐，都能提出精辟的見解。学生們批判了資产阶級学术思想，并且在短期間写出了好几本关于中国文学史的書；工人們在写工厂史。如果我們的研究工作脫离了群众，就会被群众抛在后面。

艺术科学研究工作为的是要总結經驗，明辨是非，指导实踐，启发将来。在今天来說，必須要以共产主义的远大眼光来考虑一切事物的发展，从工人阶級的整个事业出发进行科学研究。艺术事业是党的事业的一部分，理論批評是艺术事业当中重要的一环，是屬于上层建筑范畴的，必須充分发揮力量，发揮作用，为社会主义的經济基础服务。艺术科学研究工作也就是思想敎育工作，因此从事艺术科学研究，必須站稳工人阶級立場，堅持党性，以高度的革命热情对待新的事物，为建立共产主义文化而努力奋斗。

目前有急于要做的一些事情，有的甚至于迫不及待：

（一）建国十年以来，我国的艺术运动有很大的成就，須要加以总結。从批判"武訓传"，批判胡适、胡风到反右派期間批判丁玲、陈企霞、馮雪峰等，經过了一系列严重的思想战綫上的斗爭，取得了决定性的胜利；目前又在总路綫的光輝照耀之下，生产大跃进，文化技术革命达到高潮，人民的艺术事业展开了一个新的局面，形成了一个新的形势。伟大的十年，不平凡的十年，在艺术方面积累了許多宝貴的經驗，应当好好的加以总結，讓它对今天的艺术实踐可以起很好的指导作用，也对将来有很大的启发，可以永远召示新生的一代。这可以写成

专門論著，也可以作为历史加以評述。我想总結十年来的經驗，应当根据毛澤东同志在延安文艺座談会上的講話的精神，因为所有文艺方面的成就都是和毛澤东同志提出的方向方針分不开的。

在艺术各部門，无論是音乐、美术、戏剧、电影、舞蹈、曲艺、杂技等，十年以来由于党的正确領导，都有很大的进步，呈現着新的面貌，也都和資产阶級艺术思想作过严重的斗爭，应当按照每个部門写出总結。

（二）“五四”以来艺术运动的斗爭經驗，应当給与正确的評述。五四运动給与新艺术的影响，在反帝反封建方面的功績是不可磨灭的。自从中国共产党成立，中国的文学艺术就接受了党的領导，在党的領导之下发揮了很大的战斗作用。一个胜利接着一个胜利，国民党反动派尽管想尽了許多方法，想要摧残进步的文艺，想把領导权夺过去，結果非但沒有还手之力，連招架都招架不住。关于这方面尽管有过些記載，但很不够，也应該分門別类地（包括作家作品）加以系統的評述。

（三）从古代到近百年来的各个艺术部門的专史也非常重要，我們到現在为止还有許多空白点；过去有一些，但写得还不能合乎今天需要的标准。建国十年了，应当抓紧时間，想尽一切方法写出合乎今天的标准的音乐史、美术史、戏剧史、电影史、舞蹈史、曲艺杂技史以及各种地方戏的簡史等。这些专史要求闡明我国各种艺术发展的規律和发展的形态，对各个历史时期出色的作家、作品、艺人要作正确的估价，給与应有的地位，从而看出那个时代的精神、风尙和艺术风格。必要的

考証不可少，但不要繁瑣的考証。应当有丰富的資料，因为中国艺术分布的地域寬广，历史悠久，材料本来就多不胜計，写史往往容易搞成資料的堆砌；因此对資料的选择，辨明精粗真伪，扼要引用极为必要。首先要求写出观点正确、条理明晰、文字生动、明白易懂的各种艺术簡史以滿足今天广大群众的需要。工具書也应該加紧編一些出来，如音乐詞典、美术詞典、戏剧詞典都很需要。

（四）解放以来各种艺术深入工厂、农村、部队，六亿中国人民不仅有很多欣賞艺术的机会，而且在工厂、农村、部队的劳动人民中間掀起了文艺創作高潮，形成了史无前例的盛况。据反映，他們很需要理論的帮助，他們要懂得艺术理論、創作方法，要了解中国的艺术传統，用以提高他們的創作和文艺知識，因此他們需要簡明易懂的理論讀物，希望为他們写出一些这样的小册子。同时希望根据馬克思主义美学观点、毛澤东的文艺思想写出各种艺术概論，如音乐概論、美术概論、戏剧概論等等，这也是不可少的著作。

（五）資料和通訊：要把研究工作做好，必須有充分的資料。資料的搜集、整理、保管和交流也就是科学研究工作重要的一环，应当特别加以重視，决不能輕視。要把資料工作做好并不簡单，要刻苦鑽研，也要发揮創造精神。以前总是专家們自己管資料，把資料当作私有財产，秘不示人（这有它的社会原因，并不是每个专家都强調私有观念），資料員往往只任抄写翻检之劳，也就不为人所重視。有的单位甚至把些无法安插的人員放去当資料員，因此一些比較有抱負的青年一听見

派充資料員就認为是打入閑曹，愁眉苦脸，感覺委曲。今后必須改变这种看法，能把科学研究的資料工作做好就是专家。

資料是国家的財产，应当有統一的办法，由各地分別搜集、整理、保管，并适应彼此間的需要，相互交流。有的重要資料必須有复制品，以便保存原件而便于交換传覽。我国艺术界，对資料工作还沒有給与应有的重視，并不是沒注意它的重要性，而是沒有采取适当的措施保証把这工作做好；还有就是多半由专业机构分別单独进行，互助协作不够，搜集、整理的工作还有待于大力进行。有些搜集来的資料，来不及整理，积压起来，沒有很好的运用，使之发生应有的作用。这些情况希望有所改善。

以上所談的一些工作，是要各地区各个艺术工作单位大家协作进行的。有些已經由各有关单位列入年度計划——如建国十年来各种艺术的成就和将来的展望；各种艺术专史也都是有了准备，有了底子的，一定可以如期乐观厥成；資料和情报工作是长期的，更不能間断。

现在我們的創作队伍日趋壮大，理論队伍似乎还沒有很好地組織起来，一般是多单干而少合作。希望各地各艺术单位經常联系，交換意見，对重要問題广泛展开辯論，貫彻百花齐放、百家爭鳴的方針，艺术理論队伍一定会坚强壮大起来。这个队伍是学术的队伍，是思想教育工作的队伍；思想应該是永远走在前面的，讓我們高举共产主义紅旗，前进，前进，再前进！

1958年11月

学习增加了我的勇气和信心

——在中央戏剧学院文艺整風学习大会上的报告

本院两年以来在工作中犯了很大而且很多的錯誤，不管是教学方面、創作和演出方面，都表現了脫离政治、脫离生活、脫离实际和自由主义、形式主义等严重的現象。为什么会犯这些錯誤？为什么这些錯誤会一个重复一个发展到今天这样的严重？我想就我所能体会到的，从我个人方面来检討一下。这个检討只是初步的。

先談教学方面：

我对教学方面，可以說是太不关心。本院开办之初，原議是以教学为主，当筹备时期，我主张办四年制的本科，后来一看主观力量不够应付，因此就主张稳扎稳打，先办一年制的普通科。同时打算努力准备半年，再办本科。另設一个研究班，調訓文工团、队干部。以后得文化部的指示，要調訓省級軍級的文工团、队干部，于是就办了現在这样两年制的本科。我經常所忧虑的就是教員与教材：过去专門干戏能够教戏的本来就少，教員方面是有困难的；其次是教材——过去的戏剧教材本来就少得可怜，有些翻譯的东西，并不能用，新的教材一时又产生不出，而且教員多半是抱着旧的一套，要新編一套

教材也需要相当的时間。这些事我的确是經常担着心。可是事情只摆在心里，沒有摊出来和大家一同想法子，以求克服困难，更沒有好好地听取群众的意見。虽然每次开学我总也各处奔走去聘請教員，嘴里也常說是要团結专家，但是一到开学之后就再不过問，旣沒有督促，也沒有检査，只听說某几个教授頗受欢迎。同学对教学虽然也有意見，一般說还算滿意；寒暑假回去回来也很能以所学的东西联系实际推广出去，得到下边的反应还算不坏。究竟同学滿意的程度如何，还有些什么意見，究竟如何联系了实际，得到了什么样的反应，我是一无所知。只听說教学方面总算上了軌道，我也就在本年作工作总結报告的时候說：“本院在教学方面总算是上了軌道”。同时还說：“只因把力量放在教学方面多一些，演出方面就多多少少受了影响”。这是眞的嗎？

事实上教学方面是有很多問題的：在主要的課程方面脫离了政治，脫离了实际。当本科开办之初，我有个錯誤的看法。我以为本科同学都是比較长期参加革命的干部，有丰富的战斗經驗，政治水平比較高，所缺乏的主要是技术。又以为有些教員，政治水平低，不可能等待他們改造好了再来教学，因此我就說：教技术不必勉强联系政治，只要把馬列主义的課教好，再設一門文艺思想講座，政治的教学問題就可以解决了。这样把政治和业务对立着看，就沒有把文艺思想貫彻在业务課程当中，同时严重地忽略了对教学干部的改造問題，也就脫离了政治。再就是脫离实际，例如我主张歌剧系的同学要学視唱和五綫譜。我以为五綫譜和視唱是必須掌握的武

器，希望同学們在两年之內学会，就沒顧到同学們的业务水平和实际需要，以致浪費了时間；同学們所急切需要的是簡譜，我考虑課程的时候就沒把实际問題联系业务。关于教学，同学們提出过很丰富、很深刻的許多問題和意見，可是沒有重視，竟放在一边不理。对教員思想的改造和教学方法的改进，采取了放任的态度。尤其不能容忍的是对教学的內容毫沒好好地加以检查，甚至已經发見了个别有反动思想的教員对我們的革命干部发表反动的言論，沒有及时作坚决的斗爭。

在領导方面，究竟对教学要求什么，究竟在两年之中要給同学一些什么东西，始終不明确，同时也就放弃了領导，以致造成了上下隔閡的現象。以前我不懂官僚主义是什么样的东西，想不到現在我亲身体会到了！

其次我想談一談关于創作和演出方面的問題：

中央戏剧学院开办之初，我們对于三个演出团体的估計是这样：我們以为歌剧团（原华大文工第一团）应当实行整訓，第一年不必演什么大型的歌剧；話剧团（原华大文工第二团）比較容易办，就規定話剧团以演出为主，要他們在一年內演出两个多幕剧和几个短剧；舞蹈团是个年青的組織，也还要从事整訓，只要求他們第一年能够表演几个小型的舞蹈，我們以为我們要用大力去帮助舞蹈团。同时决定由光未然同志去領导舞蹈团，曹禺同志領导話剧团，张庚同志領导歌剧团，作了这样一个大体的分工。

根据以上的規定，我們希望創作室能够在一年內写出两个話剧的多幕剧、一个大型歌剧和几个中型歌剧、几个小型歌

剧以及一个大型舞剧。当时以为颇有把握，但事实告訴我們，这些規定太不具体，而且不切合实际。那个时候，我对于那几个机构的內容及实質，都毫无調查研究，就以为那样的規定很好。第一年的計划落了空，在工作总結之后，对第二年的工作計划，仍然“依样画葫蘆”，还是照第一年的老套，粗枝大叶地規定了一些数目字，布置下去，而各单位也就粗枝大叶地接受了任务；結果，除了一些临时的小型演出之外，并沒有能够兌現。

舞蹈团在“建設祖国大秧歌”之后总算是演出了一个“和平鴿”。“和平鴿”是我写的，曾經得到光未然同志不少的帮助，經过好几次的修改。对于反对美帝国主义、保卫世界和平，作了概念的描写。本来象这样大的一个題材，沒有具体的事实做根据，沒有生活做基础，是不可能不流于概念的。当时我以为用舞剧来反映这样大的一个政治題材，只能够是这样：希望通过舞蹈的形象，引起人們对帝国主义的憎恨与对和平的爱好。結果成了一种沒有力量的幻想。这个剧表演的方法，也是从形式着想的。我想到和平鴿的形象，就联想到“天鵝湖”。我以为把“天鵝湖”中天鵝的装束加上鴿子头就行了。同时“天鵝湖”是芭蕾舞中一个很成功的作品，我又以为用芭蕾舞来表演鴿子是比較适当的。因此就联想到用加过一些工的所謂新兴舞和多少加过一些改变的芭蕾舞来表現群众，用秧歌舞来表現中国人，用美国式的交际舞来表現帝国主义，这样一湊，就大体可以过得去了。我并不滿意于这种杂湊，但当时我以为，中国舞蹈艺术尙在幼年的时候，这也是一

种尝試。也可以說是在舞蹈运动进行中应有的过程，是一种不得已的现象。只要借此能够表达一个政治內容，也就行了。結果并不是那么回事。

这个舞剧曾經提交艺委会討論，大家的意見是不一致的，只說是試試看。及至提到舞蹈团，团里搞創作的同志多数不贊成(不贊成的理由我沒听說)。光未然同志为着支持我的政治热情和写作热情，为着支持一个新的尝試，曾經到舞蹈团作过动員报告，舞蹈团便接受了我的剧本，并保証演出。我也高兴，就动員了八个作曲的同志集体完成了这个剧的音乐，把这个舞剧在五十天以內排出，上演了。我們这样的做法是对呢不对呢？就当时我們号召作大胆的尝試这个原則看，似乎是对的，从整个的舞蹈运动看，这是失敗的。这种从概念出发、从形式出发的創作方法，是要不得的。

有人說这个舞剧非但工农兵不懂，小資产阶級知識分子也不懂。在中南海演出的那晚，有个女同志看了說：“絲毫不感动人。”舞剧編排得不好，就会不容易懂，加之从概念、从形式出发，无怪其連小資产阶級知識分子也不懂，当然更难为群众所接受，也就談不上感动观众。这是个很好的教訓。

“和平鴿”的音乐是八个作曲家的集体創作。在我的經驗当中，按过去的經驗，音乐家从来很难合作。“和平鴿”的音乐居然以集体的作法，于短期間写成，我曾誉为“奇迹”。在开始創作的时候，张定和同志提出是不是可用中国民歌的問題，当时我以为这样一个作品，內容比較有国际性，就不用中国民歌，只有和平鴿飞到北京一場，必須用中国音乐。馬思聪先生

来听了音乐，他説是貝多芬加柴可夫斯基，这就是說音乐是从西洋古典作品搬运来的。

至于舞台設計，我当时主张用风格化的装置，我以为那样的舞剧用风格化的布景比較适合。风格化的布景，是不是能用，現在不談，只是戏的本身旣从形式出发，則舞台設計也不可能不流于形式。

"和平鴿"給了我很好的教訓。在"和平鴿"之先我还碰过一次釘子，那就是改排"王大娘赶集"。我看了"王大娘赶集"，觉得演員在滿台飞跑，看着十分吃力，我就毛遂自荐，要拿来改排一下，結果把那个戏的力量削弱了。正因为它原来表現的是农民翻身后的喜悅和支援子弟兵的热情，而我的加工只是从形式出发，結果損伤了原来健康朴素的风格。

就我个人說，我并不贊成"艺术至上"。"艺术是武器"这样的話我也嚷嚷过十多二十年。我未尝不談思想內容，我也說要反对形式主义，却为什么我一来就从形式出发呢？我想这是有历史根源的。我演过文明新戏，演过京戏，当过相当长时間的职业演員，也受过观众的欢迎。但是当时我的那些观众是些什么人呢？其中有地主，有資产阶級，有买办，而大多数是小資产阶級和小市民。我所演的戏大部分可能有一定的教育意义，可决不是为工农兵，加之我經常受到反动統治者的威胁，便自然而然隐藏在技术的小圈子里，久而久之我便和技术分不开，而沾沾自喜于一技之长。我到过欧洲，也到过苏联，看过很多戏，吸取回来的也只是形式的部分。所以我当导演，也多半是在形式方面兜圈子。我常說內容决定形式，形式要

和内容一致，可是沒有用，一个戏到我手里，我首先就会考慮形式。我去看戏，人家要我提意見，我首先看出的缺点必定在技术方面（現在稍为好了一些）。我常說我熟悉舞台，主要是在技术方面；我熟悉观众，只不过是小市民观众。我也有些自知之明，因此我初次看到"紅旗歌"，就肯定地对张駿祥同志說，那样的剧本我完全不能导演。这一次歌剧团排"消灭侵略者"，我曾参加討論导演計划，我感覺到这样的舞台我完全不熟。因为对志願軍的生活实在不够了解，尽管看記录片，讀战地通訊，連起碼的感性知識都沒有，便什么也談不上。

有人說："'和平鴿'助长了形式主义，助长了盲目崇拜西洋，增加了舞蹈运动的混乱。"我的确沒有想到会这样严重，値得我深深地反省。当时我看着許多老作家都頗矜持，我就說："动比不动好，写比不写好。"但是，輕举妄动，粗制濫造，是絕对要不得的。

現在我想还就我們学院里的几个作品談一談，更可以看出我在各方面所表現出来的弱点。

"开快車"的排演經过，我也想憑我的記忆提出来談一談。当"人民日报"发表了批評官僚主义、命令主义的文章的时候，有一天，光未然同志告訴我，創作室打算写一个批評干部的三部曲：一、批評工厂干部；二、批評农村干部；三、批評机关干部。当时有某工厂一个同志送来一份他亲身經历的材料，据說那里边对他所在的那工厂的領导同志，作了很尖銳的批評，而那个材料是很生动的。据創作室的同志的意見，那个批評未免有偏激之处，必須修改才能应用。以后，执笔的同志和話

剧团負責同志曾經到天津某工厂去体驗过生活。那个工厂的領导同志觉得这个材料不全面，也就不眞实。經过反复研討，最后确定了这个材料的眞实性。我沒有参加討論，所以我也不大清楚。又因为我毫无这类生活經驗，不能妄贊一辞。过了一些时候，剧本写的差不多了，有同志告訴我，这个剧本可以超过“紅旗歌”。又过了一些时候，剧本总排的第一天，我去看了，以我的政治水平、生活水平都够不上提出批評；我不知道工厂党員的情形，我也不知道工厂干部是不是应当用那种方式对領导进行斗爭。我只觉得“开快車”那样一个戏沒什么大不了的技术問題，不至于会鬧得那样天翻地复，因此我感覚那个戏，除批評了某些干部的浅薄，它的戏剧性好象是人为的（我当时用的字眼是“定做的”），因此我感覚那个戏艺术性太不够。以后听了周揚同志的話，才明白这个戏不仅是对干部的批評不恰当，而且表現了无組織无紀律的歪曲形象。这是我在本院創作方面所上的第一課。

經过这一次的教訓，和另外一些学习（主要是閱讀，其次是听报告和朋友談話），在“孟厂长”的初讀会上，我就很大胆地否定了这个剧本。及至淮河文工团带来了几个小戏，我一看也就指出了些缺点，我便感覚到我有些微的进步，也就糾正了对某些戏的看法。

当我知道創作室要写三个批評干部的戏，我提不出任何意見。我曾經那么想：出好一个大題目，匆匆忙忙去搜集自己所不大熟悉的材料，是不是能写出好的作品呢？是不是能够提綱挈領掌握全面，創造出典型人物呢？看“开快車”和“孟厂

长"这两个戏，似乎是人物并沒有活在作者的心里，却早已跑到台上去，因此形象就不可能眞实，而故事的組成也很牵强。我們为了批評去找一个批評的对象或是典型，我想是容易失败的。接着就讀了"从头学起"，这个戏，是不是为着要批評机关干部而写的，我不知道；可是也同样地失败了。因此，批評农村干部的戏也就无从着手了。

創作方面脫了节，話剧团沒有戏演，就把"俄罗斯問題"搬上了台。这次的演出也只能算是失败。演得观众"抽签"（中途离場）、打瞌睡，这还能算成功嗎？难道說西蒙諾夫的剧本写得不好？当然不是。可是这个剧本是他好几年以前写的，里头說明无論华尔街的資本家如何造謠，如何箝制輿論，但是有良心的美国人，还是要說眞話，不願意誣蔑苏联；可是說眞話的人，就会被歧視、被剝夺生活的权利。中国人看够了奸淫虏掠杀人放火的美国人，而台上的美国人頂多不过是欺騙造謠，玩些威逼利誘的把戏；而那一群家伙的形象又是那么温文尔雅，好象很循規蹈矩似的。在抗美援朝已經开始的时候上演这个戏，而表演的綫条又是那样纖細，人物的生活隔离我們那么远，想要群众不"抽签"、不打瞌睡就很困难了！

"俄罗斯問題"演出的教訓，也还沒有使我們明了脫离群众的严重性，"这就是美国的生活方式"又在进行排演。这个戏是洪深先生特为話剧团写的，暴露美国生活方式之不合理，应当有一定的教育意义。可是要变更美国人民的生活方式，必須攻破美国資本家的那个頑固堡垒。仅仅把希望寄托在几个进步分子的反抗，必然显得軟弱无力。中国人民对美国帝

国主义者的凶狠残暴、下流无耻，已經憤怒到了极点，如果有人想以紳士的态度苦口婆心向毒蛇厉鬼說法，那必然违反群众的意志，因此这个戏就始終拿不出去。

这个戏在話剧团开排以后，我听見光未然同志說看过剧本，他說，政治性还是相当强，但每一幕的人物和故事却毫无联串，很难搞好，只希望洪深先生自己排，可以随排随改，可能有些补救。戏排了一半，据說話剧团把剧本送給了张庚同志和曹禺同志；张庚同志沒来得及看，曹禺同志看了，不甚滿意，可也沒說出所以然。总而言之，大家都沒有从政治方面着眼，也沒把这次的排演当一个严重問題处理。我始終沒有看过这个剧本，也沒有找来看，可是听到有許多同志的反映，我就非常担心——我現在回想，即使那个时候我看了剧本，也未必能够馬上做出停排的决断。因为我們只是为洪深先生忘我的工作热情所感动，以为无論如何总可以把剧本改好。現在才知道，如果思想感情基本不对头，就很难把剧本改好，及至我被邀看了初次的总排，使我的心情十分沉重，我和张庚同志商量，感觉到非常为难。我沒有能够掌握无产阶級思想的武器，对这个作品进行批判，只以小資产阶級的温情，想勉强照顾作者和演員們的情緒，以为不管几天也好，演出一下，比較周到。这是錯誤的。及至最后，周揚同志看了排演，以为不妥，才决定停止演出。洪深先生經过考虑，也以停排为然。可見我們当时沒有切实和洪深先生彻底研究，更沒有把这个剧本提出来讓大家討論，以致犯了自由主义的錯誤。这种做法对作家也是不尊重的。

我听了"节正国"的初讀（1950年），我欣賞这个剧本。象节正国那样的一个"三国"、"水滸"式的人物，在战斗当中鍛炼成为一个共产党員、一个民族英雄，写得相当的有声有色。当时我覺得除了戏太长、場子太碎、全剧沒有一个女角这几个缺点要加以修正外，剧本是可以肯定的，沒想到有些地方歪曲了工人形象，同时写党的領导不够明确，显不出領导的力量。今年夏天，我从苏联回来，看了一、二場的連排，我对导演的处理，舞台上的人物形象、音乐和新加的舞蹈部分，都不滿意。可是我認为骨干还是好的，可以改得好——老解放区的戏不是往往改十几次嗎？——当时我不同意停排。經过創作室的检討，我才認为停排是对的。

我只就几个大的戏談一談，还有些短小的作品，不拟一一都談。总而言之，在艺术思想領导上，犯了严重的錯誤，是显然的。由于沒有把思想領导放在第一位，沒有对資产阶級、小資产阶級的文艺思想作坚决的斗爭，以致脫离政治、脫离生活，走向形式主义。而最不能容恕的是一个錯誤跟着一个錯誤，沒有能够及时检查及时糾正，以致使資产阶級小資产阶級文艺思想占了优势。

还有就是領导只依靠个人，沒有通过組織，沒有依靠群众，就形成了互不关心的麻痹状态。例如"开快車"被否定以后，光未然同志到話剧团去作了自我检討，可是沒有发动全院的同志徹底研究失敗的原因，就是其他的創作和演出，也从来沒有好好地总結过；总結的时候，也多半是避重就輕，既不徹底，更不深入，这才使錯誤一再重复。

“开快車”失敗以后，我曾經对光未然同志提出放寬尺度的建議。我的意思是：題材多得很，何必要指定那些难啃的大題目呢？我曾經这样想：写戏必須估計观众能否接受，这似乎是对的。可是我跟着就想：大城市里小市民占很大的数目，是不是可以写些教育小市民的戏呢？我問光未然同志，他說：必須通过写工农兵的作品去教育小市民。张庚同志也是同样的說法。光未然同志和张庚同志的話，証明了他們的原則性究竟很强，我的話表明了我的心灵深处未免还有个小資产阶級的王国在发号施令。我虽然沒有用小資产阶級的思想改造世界那样的想法，但我既然提出如何教育小市民的問題，那我就是想着如何为小資产阶級。現在我知道只有用无产阶級的思想教育小市民，才能使小市民得到改造，使他們的思想得到提高，他們的生活才能够向前发展。小資产阶級只有改造自己才是眞正的出路，如果还想保持小資产阶級的立場，那就非但是自甘落后，于自己不利，还可能流于反动，妨碍革命。所以文艺必須由无产阶級領导。在文艺作品中必須清除小資产阶級的思想成分。如若不然，文艺不成为浅薄无聊，必成为軟弱无力。只有无产阶級能推动社会向前发展，能变革世界，使世界获得和平幸福，使人类的生活一天天趋于美好。文艺要負起先驅的責任。我們必須摧毁心灵深处那个小王国，越快越好。

我是个典型的小資产阶級知識分子。尽管我也曾坚决地参加反帝反封建的斗爭，一貫反日、反美、反蔣，但是我一向是站在小資产阶級立場作斗爭的。从1933年到現在，尽管

間接直接受着中国共产党的指示和領导，但是我的立場根本沒有什么变动，以前我心安理得站在自己的阶級立場上，最近三年来，才逐渐从思想上明确了立場是可以轉变的，也就逐渐在轉变。我对中国共产党，素来尊敬，許多年以前，我就肯定地說过：只有共产党能救中国。以前我以为共产党的优点只是組織性强，渐渐地知道紀律性也特别强。近年来我才慢慢地看出共产党員有一种崇高的品質，那就是：接受任务不講价錢，不向困难低头，能够經常以批評与自我批評進行自我改造，也改造客观世界。这样的品質是由于长期的鍛炼来的。因为学习馬列主义，相信眞理，在眞理面前能消除私欲甚至于牺牲性命，所以就能遇事起带头作用，工作比人家作得多，作得要比人家好，而待遇只和平常人一样，甚至于比平常人低，也毫不在乎。为了共产主义这个崇高目的，无論遭遇什么严重的困难始終是那么坚定、那么乐观，这就是胜利的基础，也就是中国共产党所以伟大的地方。这是我一年来的心得。我以为只要誠心誠意接受中国共产党的領导，就要学习这些，虽然学不到也要相差不远。我虽然是这样鼓励自己，可是我的小資产阶級意識还是不知不觉会跑了出来。两年以来虽然得到光未然同志、张庚同志和朋友們的帮助，多少有进步，但进步是奇慢、奇少，而軟弱一方面便暴露无遺。心情是沉重的。以我这样小資产阶級知識分子来領导无产阶級的艺术运动，自己感到頗不相称。毛主席說："我們熟习的东西有些快要閑起来了，我們不熟习的东西正在强迫我們去做。"我想：如果某一个崗位，在某一个阶段需要我，只有服从分配，不会的，不懂

的，学；有錯誤就改；全心全力为工作；此外我也說不出更多的道理。我希望能够得到改造，希望同志們給我严格的督促。

还有最重要的一点，就是我覚得这一次的整风学习实在太好了！非但是每个同志的思想可以得到澄清、可以向前推进一步，而且使得平日离开群众的同志接近了群众，和群众見了面——我就是其中的一个——这是再好沒有的。我們关心群众，群众也就关心我們，不要以为群众对你算这篇賬那篇賬，就覚得麻煩；如果不願糊塗一輩子，那就最好把賬算得清清楚楚，所謂"无債一身輕"，放下包袱是最快乐的。譬如我們学院里，創作方面、演出方面发生了許多問題，这就是我們的包袱，外面都知道我們有一个錯誤的包袱背在身上，而我們怎么能还在遮遮掩掩，不赶快放下！整风学习一开始，群众发动了，一切都揭露出来。教学方面我們以为沒有什么問題，現在才知道有一大堆問題，而且有些問題还相当严重。可見这次的整风学习給了我們一种新的力量，有一股青春之气从我們的細胞当中发揚出来。我也覚得年青了一些。整风的目的是澄清思想、改进工作；思想澄清了，工作必然能够改进。在整风学习沒有开始以前，有些同志在情緒上感到压抑，覚得有問題不知道如何解决，整风学习开始以后，眼前一亮，就覚得有办法了。为什么？因为我們从被資产阶級、小資产阶級思想侵襲的情况之下回复到无产阶級思想的正确方向，我們便有信心能克服困难。如果沒有这样的信心，就会失掉整风学习的积极意义。現在我們正在进行演出方面的机构調整和人事調整，也在研究改进教学工作的具体方案——当然这些方案还要請大

家、請老师們同学們一同来討論的，这是这次整风学习当中的重点工作，希望同志們开动思想的机器，好好地想一想，我願意跟你們一同作深入一步的学习。

1951年11月

太阳光里百花开

——为庆祝第一届全国戏曲观摩演出大会开幕而作

毛主席指示戏曲改革的方針，給我們写了两句話，一句是"百花齐放"，一句是"推陈出新"。我想这两句話的意思是这样：发展各种戏曲艺术，使各种艺术花朵一齐开放出来，使它們在互相交流，互相竞赛当中力求改革，力求进步，使戏曲的花朵开放得更加新鮮美丽。每一个剧种都有它的特性，就和每一种花有它的特性一样，应当充分发揮它的特性；同时也和花木可以移接一样，一个剧种也可以吸收其他剧种的优点而有新的发展。花要种得好，应当有一系列的工作，例如：品种的选择和改良；肥料、土壤、温度、病虫害等等的研究。要发展一种戏曲，肯定它的演出效果，使它成为人民所需要、所欢迎的艺术，那就有比种花更多的問題要解决。

中国是个花多的国家，也是一个剧种最多的国家。的确，我每听到一种地方的歌曲，我就会想到那个地方的一些花树。听京戏就想到丁香、杏花和芍藥。听湘戏、桂戏就好象聞到橘柚的香味，看見各种顏色的山茶。还有，在湖南的乡下，山里头有一种草兰，是一种香得特别好的野生兰花；差不多跟草兰同时开的还有一种花叫映山紅（野杜鵑），开的时候

遍山通紅，顏色非常鮮艳；这两种花跟我們乡下的花鼓戏一样的可爱，也和花鼓戏一样为旧社会的老爷們所賤視。我要是听人唱广东調，就会想起玉兰和珠兰的暖香；还有那高耸云霄的木棉，从浓綠的树丛里，昂起头来开出大朵深紅的花。听山东調忘不了曹州的牡丹。听郿鄠、信天游，不会忘記山丹丹鮮艳的顏色。我們有各种不同的桃花、梅花，我們有千几百种不同顏色不同形象的菊花，我們还有在别的国家所少有的蓮花、桂花、桐子花。总而言之，寒带、温带、热带各种的花朵，我們无所不有，眞是一口气說不完，随便一提，就觉得五彩繽紛，芬芳四溢。只提花一样，就显示着在我們国家里无限丰富，果实的甜美那就更不用說。

花兒要培养，尤其要阳光。戏剧要求发展，就一定要从群众中吸取养料。在反动統治时期，花在闊人的厅堂上、院子里、温室里，要不就在大街上玻璃柜窗里。广大的劳动人民，沒有余裕欣賞花的美丽，花也就只成为少数有錢人的消遣品，要不就是跟着闊人的嗜好为轉移的商品。至于戏剧，有的受到宮庭的培养，成为温室的花朵；有的野生艺术，被卑視賤視而抬不起头来。整个的說，演戏是賤业，戏子是賤人，自古以来沒有得到过充分的养料，沒有得到过足够的阳光。就是最发达的剧种；也被歪曲了，往往离开了它正当发展的路綫而变成軟弱无力。到了今天，从温室里捧向太阳光里，一方面是喜悅，一方面似乎有些經不起热力，經不起雨打风吹。但是那些野生艺术，野气未除，它們从种种压迫之下得到解放，倒有些蓬勃之气。現在不管那一个剧种，都是新生命的开始，把貴

族、官僚、豪紳、买办的影响一脚踢开，要在广大的人民群众当中，建立起新的艺术基础。如今是毛澤东的时代，我們赶走了阴暗，生长在太阳光下，我們不再是枝条弯曲的盆栽，不久要成为干兒壮、花兒多、果兒又好的优良品种。这一次的观摩会演，将为百花齐放創造很多很好的条件。

无論那一个剧种，都有些很好的东西——无論在內容方面、表演方面、音乐方面、人物刻划方面、故事安排方面，即使不是全面的，至少必有片段的优越之点，这些好东西，都是我們的艺人在艰难困苦之中一点一滴积累起来的宝貴經驗，我們要細心研究，誠誠恳恳向他們学习，完完全全把这份产业承繼下来。这些好东西都是从群众中吸取养料培养出来的，也就是为群众服务的好資料。这次会演可以各显所长，也就可以互相观摩学习。在观摩学习当中可以展开批評与自我批評，把中国的戏剧艺术做一度新的、正确的估价。我們的民間艺术，有許多好东西是被埋沒了的。从今天起要把它拾起来，还給它应有的地位；有的是被歪曲、被污损了的，从今天起要加以刷洗，还給它原有的光彩；有的日趋于消沉，或者是再不挽救就会趋于沒落的，从今天起要把它扶持起来，恢复它原有的力量，再发展它。如今毛主席給了我們光和热，人民群众給了我們养料，以上的問題都不难于解决。可是我們决不能滿足于承受遺产，恢复旧观。必須有新的創造。群众所喜聞乐見的东西，决不是一成不变的。人民得到解放，思想感情变了，文盲被扫除，群众的文化程度就提高了，他們要求和他們的精神、理想相称的东西。跟得上群众的要求，就会开出健康美丽

的花朵；跟不上群众的要求，就会落在后面，成为残花敗叶。我們如果不努力改造自己，使我們的艺术和群众脉絡相通，那就很难达到毛主席所期望我們的"百花齐放"。

戏曲改进运动和培养花树一样，是細致的，要有很大的耐心去进行的工作。拔苗助长当然不行，就是施肥浇水的份量不适当，或者剪枝疏果的方法差一些，都会要出毛病。尤其是医治病虫害，不能为着杀虫而伤害树的本身。魯莽粗暴的改革，效果是絕不会好的。园丁們不一定都能够精通米丘林的学說，如果他毕生从事于园艺，必然有他們宝貴的經驗和熟練的技术。他們熟悉中国的土壤和气候，比較能掌握寒暖燥湿之平。我們用科学的方法教育，領导他們来改良品种，使花树长得更活泼、美丽、新鮮、壮大，是很有必要的，但必須先向他們学习，通过他們来进行工作。最怕的是拿一套教条，使他們迷惘不知所向，或者单拿一紙命令，使他們左右无所适从，那就会弄得花木凋敗，庭园冷落。

这次会演是空前的盛举，是全国性的人民文化教育事业的重大措施之一。这样的事，只有人民当家的今天才会有，只有在中国共产党領导之下才可能。这次会演无論对戏曲改革或者对新歌剧的創造，都有重大的实际意义。我們可以通过这次会演，看出伟大的中国人民艺术是多么丰富，人民对艺术的創造力是多么强。我們可以打破地域的界限，扩大視听和爱好的范围。我們可以在一个比較短的时期里头，集中的获得一些关于中国各剧种的知識。我們处在一个开創的时代，必然有一个集大成的高潮，这次会演就是集大成的第一步。我

們希望在这次会演里头，得到充分的观摩和学习。一次的会演，究竟时間比較短，要把关于戏曲改革以及新歌剧創作的問題，在一次的会演里头全部解决，那是不可能的，但是这一次的会演，必然能够更加証明中央人民政府政务院“关于戏曲改革的指示”的正确性。这一次的会演，它所发生的影响，虽然不是馬上就会充分感到，但影响之大和深远，不是用数目字所能估計的。因为我們一方面可以充分发掘潜在的力量，同时又增加新的力量。一步一步跟着时代的发展而发展，到一定的时期就必然有輝煌的新作品来迎接文化的高潮，那也就是百花盛开的时候。我們热烈地預祝这一次会演的成就，也深切的感到每一个戏剧工作者有一付相当重的担子，要努力挑起来。

1952年10月

在传統的基础上創造最新最美的戏剧艺术

中国戏剧的优良传統，是一个富于战斗性的传統——对野蛮的統治，对不合理的制度，对封建压迫、吃人的礼教等等，进行揭露和反抗，而它的創作和表現方法是浪漫主义和現实主义相結合的。象“竇娥冤”、“救风尘”、“梁山伯与祝英台”、“宇宙鋒”，还有象“楊家将”、“花木兰”等戏，都是鮮明的例子。“宇宙鋒”里的赵艳容居然能反抗父亲，反抗皇帝，装着疯癲到金殿上去大罵，在当时事实上是不可能的，可是写一个被压迫的女性的反抗情緒，却是眞实的、有力的。艺术的美也就表現在这里。穆桂英，一个年青女子占一个山寨，眞是天不怕地不怕。她不管封建婚姻制度，自找配偶。誰要敢于欺負她，她就把誰打得落花流水，連她的公公有名的楊六郎也被她打下馬来。为着保卫国家多年作战，全家都受到很大的牺牲；她退休之后，經过二十年，为着番邦犯境，她勇敢地再担起战斗的任务。这样的一个人物，在封建社会里是极少見的，可以說完全出于虛构。可是看上去形象是那么完整，不由得你不認为眞实可信。請看“穆柯寨”、“穆桂英挂帅”这些戏，的确是健康美丽，生动活泼。不仅是由于內容，也由于表現的形

式和方法，这些戏能把观众引到一个艺术的美的境界中去。例子很多，单就上面所提的，也就可以說明中国的戏剧传統是战斗的、現实主义与浪漫主义相結合的优良传統。剧作者通过人物的形象，表现了人民的願望，表现了当时的进步思想，許多好的戏都是带有革命性的（当然，封建时代的戏不可能沒有糟粕，要吸取精华去其糟粕）。

我們一方面繼承传統，一方面在传統的基础上还应当有新的发展。毛主席提出了革命的現实主义与革命的浪漫主义相結合这个口号，在文学艺术方面开辟了新天地。有人說現在提出革命的浪漫主义与革命的現实主义相結合非常好，既适用于过去，也适用于現在和将来。我認为过去好的戏剧虽有人民性，有革命性，但与今天所提出的革命的現实主义与革命的浪漫主义相結合的創作方法，性質有所不同。革命的現实主义反映的是革命的現实；革命的浪漫主义反映的是革命的理想；两者的結合就是現实与理想的結合。革命的理想是远大的，革命的現实是跟随着每一历史阶段而有所不同的。不断的革命，把現实社会一步一步不断地推着向前，它的进度越来越快，范围越来越大，視野越来越寬广，目标越来越远大，从新民主主义到社会主义到共产主义，我們的理想是要創造全人类最大的幸福，解放全人类，解放宇宙。革命的浪漫主义与革命的現实主义相結合的創作方法，跟随着革命的进展，不断地有新的內容，也就不断地会有新的形式，以适应新的內容。所以革命的浪漫主义与革命的現实主义相結合的基础是革命的实践。它的目的是要以共产主义的世界观，共产主义的精

神，共产主义的道德品質教育人民。

革命的現实主义必須写客观社会的眞实，这是不容怀疑的，但如果自然主义地反映現实，必然会歪曲現实。例如我們热爱和平，反对战爭，但是决不怕战爭。如果帝国主义侵略者敢欺負我們，要把战爭强加在我們头上，那我們就毫不犹豫，坚决地給予毁灭性的回击。因此和平不是无代价的，对侵略者妥协絕不能够取得和平，反而会助长侵略，这是眞实。我們的願望和理想是世界的持久和平。但为着达到我們的願望，必須經过一系列的严重的斗爭，这也就是革命的現实。所以写現实也离不开理想。

革命的浪漫主义所表达的应当是更大的眞实，我們的理想不是空想，是有現实根据的。我們正在高速度地进行社会主义建設，将来还要从社会主义过渡到共产主义。中国人民在中国共产党領导之下的每一个行动，都显示着一个伟大的理想。我們提出苦战若干时候解决某一个問題，苦战两个字可以启发我們的深思，因此这两个字的提出，意味着我們很快就要克服种种困难，脫离一穷二白的生活状况，建立起更美好的生活。革命的浪漫主义将指导我們永远向前看，大踏步走向光輝灿烂的明天。

革命的浪漫主义是不是专写明天呢？我以为主要还是写今天。不彻底理解今天，就无法理解明天。理想的根据是今天的現实。从农业合作化、生产大跃进、人民公社等等就看出共产主义的萌芽。空洞的人云亦云的歌功頌德，不足取；幻想未来随便开张清单也不是办法。革命的浪漫主义同革命的現

实主义是不可分割的。

要达到我們的理想世界，不可避免地要經过不斷的严重斗爭。現在在我們面前存在着人民內部的矛盾，也存在着严重的敌我矛盾；同时我們还要征服自然，因此更感覚到苦战兩个字对我們有深刻的意义。矛盾的性質尽管不同，但是矛盾将永远存在，矛盾停止，生活也就停止。我們的作品必須写矛盾，写斗爭。如果不这样，作品也就沒有生命。革命的浪漫主义与革命的現实主义相結合的作品，必然是充滿着斗爭性的、极为生动活泼的。这种作品必然是敢于树立对立面的。但是写对立面也必須是真实的，不然就沒有說服力。

为着表現新的內容，选择一个适当的形式，或者創造一个新的形式，是十分必要的。为着內容选择形式或創造形式并不等于形式主义。沒有优美的形式就不能够表达优美的內容。我們一方面繼承传統，但是也不能否認，过去甚至于今天我們所用的某些艺术形式，已經不够适应目前万馬奔騰的生产大跃进的新形势。民歌和农民的画正以新的形式表現劳动人民豪迈的气概。我們的戏剧应当怎么样？我想也是要根据百花齐放、推陈出新的方針，运用多色多样的形式来表达和传播共产主义思想。有些人反映說，我們的話剧多半显得有些"温"，"温"也就是說有些不冷不热，看起来有些沉悶，这个批評值得我們注意。我想这不是話剧不好，是我們干話剧的在剧本和表演、导演方面的艺术創作方法可能存在着問題。曹禺同志曾經对我說他有同样的感覚，他提出要进行一些改革，我想我們的話剧应当在中国戏劇艺术的传統基础上創造出更新

的表現形式，并提高表演艺术。我們要向前跨一大步，用革命的現实主义和革命的浪漫主义相結合的創作方法，使話剧艺术呈現出更新的面貌。

1958年10月

中国戏曲研究資料初輯序言

1952年第一届全国戏曲观摩演出大会設有剧目、音乐、表演和調查研究等四个組。其中音乐、剧目、表演三个組的工作随着大会閉幕就結束了。只有調查研究組拖了一年多还在繼續着，在中国文学艺术工作者第二次代表大会后改組为戏曲艺术研究組，由中国戏剧家协会領导。調查研究組最初邀集了一些对戏曲史有研究的同志，原来只想就会演的机会分头向各剧种的艺人作些訪問，簡单介紹一下各剧种的源流，想不到这样一来，发現一連串的問題，在短时期內无法弄清，这就只好慢慢兒来，轉眼就过了一年多。

以前研究戏曲史的几乎都只注重文字資料，很少注意演出，所以就不够全面。他們多半是关起門来翻書本，很少联系着各剧种的表演和音乐来进行研究；尤其难于結合演出，結合观众，获得比較准确的結論。以前我們只能就自己所熟悉的剧种来摸索，不可能同时看到許多不同的剧种拿来互相比較；以前研究戏曲史都是由于个人兴趣单独进行，很少机会和朋友討論，于是各是其是、各非其非，从来就不可能大家聚处一堂展开討論，也很少能虛心向艺人們請教。由于以上的原因，中国戏曲史的研究就停滞在撫摸古玩的阶段不能前进，浩瀚

无涯的材料沒有得到很好的、比較科学的整理。

經过第一屆全国戏曲观摩演出大会的会演，我們同时看到了二十几个剧种的演出，尽管有些剧种只演了两三出戏，并未能得窺全貌，但是这已經就使我們打开了眼界。我們分别和各处来的艺人們談話，提出了些問題向他們請教。我們全組的同志也开过好几次討論会，大家都覺得有新的发現。对于过去的研究工作，認为有必要趁此机会更加深入、更全面地展开，更多的互相交換意見，把从来还沒大弄清楚的一些問題进一步加以探討。这样一来，想用几篇簡短的介紹文字来提早結束这个組的工作便成为不可能了。我們不得不适当地扩大研究的范围，放寬文字的篇幅，延长一些时間。

大家都很忙，在一年半当中利用业余时間，写成了关于各剧种研究的文字，共計七篇，正在写作不久就可以脫稿的还有五、六篇，現在把京戏、汉戏、湘戏、粵剧、楚剧、閩剧、滇剧七篇，作为中国戏曲艺术研究資料初輯。把各剧种的源流、变迁、現狀和将来的展望，作概略的介紹，为从事戏曲工作的同志們提供一点研究資料，作为进一步研究的参考。

这里所发表的文章，我們都彼此传观过，并互相提过意見，其中有些还送給有关剧种的艺人和領导同志，請他們給予指正，但是这并不等于說我們已經能作出正确的結論，或是說我們的見解是完全一致的——我們所发表的文章，体例并不求其相同，見解也不强求一致。在尊重遺产和探討眞理的共同基础上，保証学术研究的充分自由，有不同的意見不妨展开辯論，以期逐步接近眞理。

中国戏曲是一批很大的遺产，它的历史相当长，散布的区域很广，种类甚多，要把它集中整理，頗不容易。首先必須要占有充分的資料——过去的，可以根据各种文字的記載（剧本、乐譜、笔記、詩歌、小說以及史乘和官書等），还有就是传說和老艺人的口述；目前的，各剧种的演出形式，包括唱工、做工、說白、武工以及表演的风格和特点；此外还要就个别的戏和个别的演員加以研究，因为一个优秀的演員在創作上的成就，是推动戏剧向前发展的重要动力之一。

有了資料就必須做一番去粗存精、去伪存眞的鉴别和整理的工作。根据各剧种发展的路綫、相互的关系，每一剧种的內容和形式，以及它对社会的影响，給予正确的評价，以供戏曲工作者的参考。这是应当达到的目的，也是我們努力的目标。但象我們現在这样一本書，的确离这个目标还远得很，这不过是一个开始，但不能否認是一个好的有价値的开始。将来关于每一个剧种都要分别加以詳細評介，著为专書，这就要有相当的人力和时間，深入各地区进行广泛的、精密的調查，研究，搜集和整理。我們要設法把这个研究工作繼續向前推进。

中国的戏曲是在歌舞发展到相当高度的基础上形成的。宋朝的杂剧和南戏已經具有一定的規模，到金元杂剧形式便更完备了。由宋到明南戏和北杂剧互为消长。明朝的传奇是从南戏发展的，但它也不能不受北杂剧的影响。昆腔戏集南北曲之大成，无論在剧本的編写、歌唱和表演方法比較以前都有进步；尤其在曲調方面比以前丰富得多。

如果追溯中国戏曲的原始形式，我們不能不想到“踏搖

娘"。它是用一种簡单的腔調表現一个簡单的故事。从这样的原始形式发展到元杂剧那样完整的形式不是一直綫的，其中是經过很长一个时期錯綜复杂的变化的。及至有了元杂剧那样完整的戏曲形式作为基础，新剧种的形成(如弋腔戏、昆腔戏)便較为容易，所費的时間也就短得多。

此外有些民間的野生戏曲，最初也只有一种或两种曲調表演簡单的生活片段，逐漸发展成为大型戏曲。但是中国戏曲从宋、元以来有一貫的传統，无論那一个地方剧种都脫离不了这个传統。

各剧种的形成和它的源流、变迁，这是一个很复杂的問題，但是也有它們共同的发展的規律。几乎每个剧种都是这样：先有一种曲調，然后又接受了另外一种或一种以上的曲調，这些曲調互相影响，就发生变化，又因各处方言的影响，使同样的曲調形成不同的风格和韵味，无論那一种地方戏最初都只是表演簡单的故事，和片断的生活，然后逐漸发达，便扩大了表演的范围，并增加了艺术的深度；后起的剧种便在传統的基础上发展、形成。每一个剧种都是由簡单到复杂，由不完整到完整；发展到了一定的时期便可在原有的基础上产生新的东西。后者必胜过前者，新的必胜过旧的。

民間小戏的发展是不平衡的：有的慢，有的快，有的成了大型的戏，有的就一直停留在原始形式的阶段上。这当然由于經济、政治和社会的原因，但它們发展的規律却是相同的。

元杂剧包含着各种不同的曲調成分，例如大曲、諸宮調等，它的表演形式尚存有唐、宋乐舞的遺制；在叙述故事的方

法方面还受了說唱文学——說書、弹詞的影响。明朝的传奇基本是南曲，后来逐漸滲进了北曲。象昆曲綜合了南曲、北曲和弋阳諸腔，它的形式和結构較之元杂剧有很大的发展。即以京戏而論，包括有各种不同的腔調。就是它的主要腔調二黃和西皮，也不是在一个地方产生的——这两种腔調的湊合，是經过相当长时間的。还有就是一切腔調的变迁都是經过长时間逐漸演变的：有的是在演唱中不知不覚相互影响自然变化；有的便是由于艺人們有意識的創造。这些，既无比較詳細的記載，就是根据传說去追寻也有一定的限度，而且有些記載和传說并不一定可靠。即如曲調的名称，有些就很难捉摸，尤其是音乐方面，单憑記載頗难窺見眞相，我們只能够就現存的各种曲調，互相比較着看，来和过去的許多記載相印証，而得出比較可靠的論証。

研究各剧种的源流与变迁，有必要研究其所上演的主要剧目。这是很繁重的工作。現存的元杂剧、明清传奇和弋腔的剧本絕大多数知道作者姓名，乱弹的剧本便很少知道作者的姓名。中国戏曲有許多杰出的剧本創作，所塑造的人物典型形象眞实生动，可与世界著名剧作媲美，可是我們并还沒有一一充分发掘出来，从作品的人民性，从艺术价值、演出效果、社会影响各方面給以公平的評价。各剧种所演的戏，有許多剧本完全相同，有的同样的剧本經过长期上演便有所改动——有的改动得少，有的改动得多；有的只是詞句有所增删，有的連故事以及人物处理都有更变，而各地方剧种也各有其独自創作的剧目。各剧种所上演的戏当然各有特点，互見

短长。我們也曾經注意到各剧种的剧目問題，很想有重点地作些研究。但是稍一接触便感覚涉及的方面很多，必須分别作专題研究。这样一来所費的时間必定更多，所占的篇幅必定更大。因此在初輯中无法进行，只好另作計划。但这是整理遺产最重要的工作之一，决不能讓那样极其丰富多彩的宝藏自然散乱。

中国各地方戏曲的区别，主要是在声腔方面，至于演出的形式并沒有什么根本不同之点。就大型戏曲的声腔而言，弋阳腔、昆山腔、梆子腔和皮黄可以称为有代表性的四大声腔。它們都曾在戏曲艺术上起过很大的作用，奠定了中国戏曲的基础。当然，这并不是說这四种声腔之外沒有別的声腔；不是說除了屬于这四大声腔的剧种之外，沒有其他种类的戏曲；也不是說一个剧种除它的主要声腔外，沒有附屬的声腔。事实上从明朝中叶一直到抗日战爭結束以前，中国大型戏曲的主要声腔出不了这四种声腔的范围。就是新兴的剧种也不可避免地或多或少受着屬于四大声腔的大型剧种的影响。抗战胜利以后越剧很快地壮大起来；沪剧也一步步成长。解放以后，越剧、沪剧都飞速发展到更为完整。楚剧、評剧、淮揚戏都成了大型戏曲。曲艺剧也逐渐形成了——这个孩子虽誕生未久却已显出将有远大的前程。还有各种民間小戏也都从被輕視的地位得到解放，站了起来，以它們朴素的民間形式为人民服务。此外还有新歌剧的兴起，反映着新时代新的英雄人物、新的生活：这是伟大的毛澤东时代。我們将承先启后，在原有的基础上进行新的創造。为着便于理出头緒，先就四个声腔系統

来概略談一談，或者不为无益。

一、弋阳腔

弋阳腔源出江西，它传布的地域很广，所有的大型的戏曲（对民間小戏而言）可以說沒有不受弋阳腔影响，沒有不包含弋阳腔成分的。現存的高腔也就是弋阳腔系統。另外，弋阳腔和安徽的各种曲調相結合，便又起了各种不同的变化，从吹腔、四平、青阳、拨子等曲調还看得出一些衍变的痕迹。弋阳腔跟安徽的曲調相結合，便由独唱帮腔进而为笛子伴奏，后来用笛子伴奏的腔調如四平、拨子之类，又都改用胡琴伴奏。这样的变迁，使弋阳腔原来的面貌逐漸模糊，可是它因此而传播更广。它和陝西、山西的梆子腔也結了姻緣，关于这方面的考証說起来話长，将来慢慢再談。至于昆腔，尽管它曾和弋阳腔对立爭霸，可是它还是接受了弋阳腔的成分；乱弹方面那就更不用說了。

弋阳腔的曲調主要是一个人唱，許多人帮腔，这种歌唱的形式来源很古，人們在劳动的时候，所唱的"号子"就是由一个人唱，許多人和。还有就是歌詞已經完了，情意沒有完，便以和歌相續。古人所謂"一唱三叹"，現在四川高腔的帮腔，也有叫"叹"的，可見"叹"也就是一种帮腔。从弋阳腔的那种健康、朴素的唱法看，在悠长的历史过程中，永远保持着浓厚的民間色彩。尽管弋腔戏的原始形式已不可考，就說它是由民間小唱表演簡单的生活片断恋爱故事，发展成为較大規模的戏，也不能說是全憑主观的推測吧。弋阳腔产生在民間，它与民間的生活結合得相当紧，及至它发展成較大規模的戏，也就要求

演出比較完整的故事，甚至历史故事。它逐漸由一个地方扩展开去，随着官吏或軍队的調动，商业的交往，以及为了剧团的生活从事流动演出，便一步一步普及到更远的地方(这是和其他剧种的发展情形相类似的)。它的表演地区扩大，观众增多，就不可能不提高对演出节目的要求；可是它不可能一下子編出許多剧本，势必把杂剧和传奇搬过来应用。它承受了南北曲的衣缽，把歌詞連曲牌一同搬过来，表演方法当然也沒有例外，它也演"北西厢"，也演"荆"、"刘"、"拜"、"杀"("荆釵記"、"白兎記"、"拜月亭"、"杀狗記")等許多戏。这样就使弋阳腔发展成了一个大型的剧种。它尽管用南北曲的音乐丰富了自己，却始終保持着弋阳腔的特点。它把南北曲的曲子改变成弋阳腔，同样的一个曲牌而唱法两样，就是所謂"改調歌之"。这是弋阳腔艺人大胆的創造。还有一种更大胆的創造，那就是滚唱和滚白。因为南北曲的曲詞有許多过于文雅，不容易为广大群众所理解，弋腔艺人便把原有的整段曲詞切开，在当中加上一些通俗的詞句，用比較簡单的唱腔——类似朗誦的、接近口語的唱腔唱出来，其作用一方面是解释剧情，另一方面就是对角色的內心生活作更細致而更生动的描写。这一創造是合乎群众的要求的。这就使弋阳腔更进一步得到广大群众的支持，扩大了它传播的区域，延长了它的寿命。

弋阳腔最大的缺点就是它只用鑼鼓等噪音乐器伴奏，不用絲管等乐音乐器；它的腔調高亢、刚劲、朴素有余，温柔、宛轉、細膩之致不足；所以昆山曲的水磨腔一出，它便只好讓位。清朝初年北京是弋阳腔的天下，后来讓位于昆腔，再讓位于山

陕梆子和二黄、西皮，便一败难以复振。在安徽弋阳腔和当地的一些腔調結合成为青阳、四平、石牌諸腔，以及統称为梆子腔和吹腔等的腔調，这些腔調最初都是用笛子伴奏，后来有一部分改为胡琴伴奏，腔調的性質也就逐漸改变而成为一种新的东西。它的变迁过程是很复杂的，現在很难加以考証，大体知道它变迁之迹也就行了。

弋腔戏虽然衰败，但比起昆腔戏来究竟还有群众基础。現在以比較完整的形式存在着的有：湖南高腔、四川高腔、紹兴高調等，它們还拥有一部分观众。在婺剧、閩剧、柳子戏和潮州戏当中也还存在着高腔戏；象河北、广西等处虽然还有高腔，已經很少机会能演出了。至于各剧种所受弋腔的影响和弋腔在各剧种当中变相的存在，那是另外一个問題。

弋腔原来的形式有的用帮腔，有的就沒有帮腔。現存的弋腔戏有的加上了絲管的伴奏，有的帮腔部分改用弦管（如淮剧、閩剧中的某些戏），湖南高腔、四川高腔也尝試过用弦管代替帮腔。这两个剧种是否能永远維持帮腔的形式，是否有必要永远維持帮腔的形式，或者部分的維持，部分的改用弦管代替，还是一个待研究的問題；但事实上已經逐漸在趋于改变，也不可能不有所改变。

二、昆曲

南宋工商业本已向上发展，由于遭受战爭的摧残而下降。朱元璋推翻了元朝的統治，国家得到一个比較安定的时期。明朝工商业的进步超过过去任何一个朝代。絲棉紡織、印刷、炼鉄、玻璃、漆器、磁器等等的技术都比元朝有很大的进步。

江南魚米之乡本极富庶。苏州是江苏的省会，为一省的政治中心，也是一个手工业、商业相当发达的都市，有不少有錢的人家住在那里过着富裕的生活。苏州气候温和，风景美丽，交通方便；又有許多古迹，也頗富于詩意。那里的人爱好文学，喜欢音乐。吳歈（吳歌）自古有名。昆曲和海盐、余姚諸腔并称，但最初不过清唱，沒有形成为戏。

元、明之交有些士大夫家里的戏班散了，歌僮和曲师流寓苏州的大約不少。魏良輔也是从别处到苏州的。

有了以上的許多条件，大大的增加了昆山曲发展的速度。昆山曲綜合了南曲、北曲以及海盐、余姚、弋阳諸腔，还有一些当地的曲調和时調（当时各地流行的小調），加工提炼，創造了集曲和一些新的曲子；在一个时期集各种腔調之大成，成为风靡一时的腔調不是偶然的。魏良輔是一个杰出的作曲者，他异常好学，能博采众长，融会貫通之后，自出机杼，发揮創造，他唱的所謂水磨腔，是經过十年以上的艰苦鍛炼，精心結撰而成。昆曲的腔調并不单純追求旋律之美，它和文学語言結合得相当好，尤其在声韵方面非常講究，这是一个长处；还有它的腔調頗能合乎剧中人物的身分；伴奏方面，昆曲也用鑼鼓来表节奏，并以制造气氛，可是唱腔的伴奏比南北曲和弋腔丰富得多。原来北杂剧用弦索只是弹的乐器，南戏可能用的是笛子，弋腔只是乾唱，昆曲主要用横笛（管乐器），配合着琵琶三弦（弦乐器）和一支笙（簧乐器），此外有些牌子用嗩吶伴奏，这样便显得在声乐和器乐方面丰富而多采，超过了其他各种腔調，这也就是昆曲普遍受到欢迎的重要条件之一。此外昆腔

戏的表演細膩周到，它的身段动作舞蹈性很强。我們的古典舞絕大部分已經佚失，片断保存着的在昆腔戏里却还不少，这也是昆腔戏的一个特点。由于以上所举的优点，就压倒了当时其他剧种，百余年中就沒有别的戏可以与之抗衡。

昆腔戏产生于都市，流行于士大夫間，特别受到中上层阶級的喜爱，認为是和平中正，深得风人之旨。元杂剧的作者多对当时异族的野蛮統治怀着憤懣，对当时人民的遭遇抱着深切的同情；所写的戏，激昂慷慨、蒼凉沉郁的較多。昆腔戏产生于生活比較安定的时期，悱惻纏綿、哀感頑艳的戏較多。昆腔戏所反映的基本是中上层阶級內部的矛盾。尖銳地反映阶級与阶級之間的矛盾，象“打漁杀家”那样的戏是沒有的。昆腔戏是典雅的，看上去多半带着微温的气息，看不出什么奔放的感情。但这不等于說昆腔戏里沒有好戏。最显著的如“牡丹亭”“长生殿”、“桃花扇”等都是杰作；都包含着一定的人民性。此外单出如“思凡”、“秋江”都好，有的戏其中某些单出特别好，这些单出便流传得比較久远。有些单出經过艺人們的一再加工，改变了形象，显得比原作更为精彩。

昆曲到了全盛时期，有些原来是优点的到一定的阶段成了包袱，它便开始衰落，便显出了許多缺点。

昆曲是以南北曲为基础加工改造而形成的，就是吸收了其他的腔調和一些民間曲調，也是經过改造，用它独有的风格統一起来的，主要是配合知識分子的胃口提高了的东西。昆曲的曲詞以典雅美丽見长。原来北曲頗崇尙本色，比較通俗，一到传奇，逐步追求典丽，尽管藻彩繽紛，大多数的人不能理解，

因为听不懂，渐渐就不爱听。及至支持它的士大夫阶級漸趋沒落，它也就很难振作起来。

昆曲以唱得悠揚宛轉見长，为避平直，其中主要的是“細曲子”，字少腔多，所謂“一字数息”的唱法，节奏不能够不緩慢。昆曲的所謂“粗曲”，一名“急曲”，比較字多腔少，它的节奏等于西洋音乐的行板。昆曲中沒有快板，而且經常是許多首“細曲”接連着，因为男女主角主要唱的是細曲，以免粗俗。当这样的腔調新出来的时候，听者感覺迴腸蕩气，到了后来，一般的观众都覚得又长又慢又听不懂，听了要打瞌睡，甚至于說昆腔就是困腔。

昆曲运用曲牌比北杂劇有变化，在作曲和唱法方面比較它以前的許多腔調有很大的进步，所以听者感覺到异常新穎。而且同一个曲牌如果在一折戏里头重唱几遍，每遍的旋律都有变化，同样的曲牌在不同的戏里头也有不同的唱法。变化的依据是由于一、根据字的四声；二、根据角色的性質；三、根据語句中的輕重音；四、根据剧情；五、根据曲詞中的衬字和夹白——不仅是旋律有变化，必要时节拍也可以变。因为有这許多作曲上的变化，所以在一个戏里重复几个“前腔”也不会显得单調。此外，如南北合套、犯調（集曲），昆曲的音乐家頗能自由运用，經常突破旧的格律創制新腔，的确是煞費苦心。这也是它受欢迎的地方。但是它毕竟有限度，曲牌的限制，板式的限制，套数的限制綁得紧紧的，很难放开。腔調虽有不少变化，但过于精細，只有內行能欣賞，一般观众不能領略；而节拍始終是那样緩慢，音調的高低变化很小，这就不能不显得冗

长，容易使人疲倦。

昆腔戏虽然以舞蹈动作見长，但是大多数的戏以唱为主，唱得很多，戏剧的动作很少，如“折柳”、“阳关”、“弹詞”、“聞鈴”固然是专門重唱，就是舞蹈动作多的戏，也缺乏戏剧动作。如果唱詞听不懂，又不懂得剧情，那必然感到索然无味。昆腔戏的剧情，一般观众也往往不容易明白：因为一本戏有許多不必要的、与正文无关的場子；每一本戏长到几十折，要一天一晚才能演完，所以表演不集中，它的故事单看一两折又不容易明白；单就一两折看，大多数戏剧性不够，因为人物的矛盾冲突沒有充分展开，单只听几段抒情的歌曲不会令人感到兴趣；这是昆腔戏先天带来的最大的致命伤。

昆腔戏的角色以生、旦为主，主要的內容不能不屬于“才子佳人”。所謂“非奇不传”，搞来搞去奇也有限。题材的范围越来越小，新的剧作不容易产生，在走向衰敗的路上，虽有“长生殿”、“桃花扇”那样的杰作，也不能够挽回頹运。正因为昆腔戏的主要观众限于高級官吏以及少数知識分子，便很难向广大群众中推广，扎下根去。

因为这許多缺点，注定了昆腔戏不能不日趋于沒落。但是如果分别开看，在文学、音乐、舞蹈和表演艺术各方面，还有不少好的东西，值得我們学习，吸取应用——昆曲中所存在的曲調，就比任何剧种都丰富；还有古典舞蹈的部分，保存得很多；表演的技术也有許多可取的地方。如果要保存昆腔，必須从剧本、音乐、表演各方面大力加以发展与改造，使它成为富有生活气息的新的戏曲艺术。

三、秦腔

秦腔是甘肃、陕西一带的曲調。原来也不外是这一带的民歌，逐漸发展成为大型的戏曲。我們就叫这种戏的腔調做秦腔——一般称为梆子腔。过去有一个时期把四平腔、吹腔之类的腔調統称为梆子腔，見諸“綴白裘”等書，清末早已不是这样，說梆子腔必指秦腔。秦腔这个名称不如梆子腔来得普遍。秦腔可以說是梆子腔的雅称。

陕西梆子分西路和东路，乾隆年間四川花旦魏长生带到北京的西秦腔，可能就是今日川戏中的彈腔，是起于甘肃陕西的腔調。以四川伶工唱西梆子由来已久，現在川戏里唱的所謂川梆子实际就是用四川話唱陕西調。东路梆子传到山西，与当地的民間曲調相結合成为山西梆子（晋剧）；在河南成为河南梆子（豫剧）；在河北成为河北梆子（河北梆子的形成为时当比山西、河南梆子晚一些），此外还有些小的派别如蒲州梆子之类都是屬于一个系統的。就是現在流行的評剧也是梆子系統的曲調。

清严长明所著“秦云擷英小譜”里有这样一段話：“院本之后演而为曼綽（俗称高腔，在京师者称京腔），为弦索。曼綽流于南部，一变为弋阳腔，再变为海盐腔，至明万历后，梁伯龙、魏良輔出始变为昆山腔。弦索流于北部，安徽人歌之为樅阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖北人歌之为襄阳腔（今謂之湖广腔），陕西人歌之为秦腔。秦腔自唐、宋、元、明以来音皆如此，后复間以弦索；至于燕京及齐、晋、中州，音虽遞改，不过即本土所近者少变之，是秦腔与昆曲体固同也。”这一段話有些不

可信，因为它把所有的声腔說成出于一个来源，但引来作参考也还有些用处。秦腔曾受弦索調和弋阳腔相当大的影响，絕对可能，而且有迹象可尋；但秦腔有它本土的基础，不是脱胎于弦索調，更不可能与昆山腔同体。秦腔有悠长的历史，所謂“秦声”古已有名。秦腔戏的形成远在皮黄戏之前。秦腔不仅有独特的腔調，秦腔戏的結构也与杂剧传奇完全不同。二黄戏不仅通过襄阳腔接受秦腔創造了西皮，而且学了秦腔的节奏和戏的結构，这是二黄戏制胜的重要关鍵；反过来也就可以見秦腔戏的优点。

秦腔的主要成分是广大平原上的牧歌，其声高亢激越，有莽莽蒼蒼的气概，适宜于表慷慨激昂或凄楚悲切之情。用之于調笑戏，活泼流丽、頑艳动人。这个腔調原来不过是一个上句一个下句单調地循环替唱。經过很长的年月，便从其他各种曲調——本地的或外来的如弦索調、弋阳腔、南北各种小曲以及昆腔中吸取了丰富的养料，由于艺人們不断的創造，一步步壮大起来。

“秦中自古帝王州”，古来建都于陕西的有好几个朝代。西安曾經是政治文化的中心，唐代长安为文学、美术、音乐荟萃之地，即使遭遇大劫，总有些东西遺留下来。因为古代沒有記录时間艺术的好工具，音乐是最易亡失的东西；但流传在民間的部分往往在不断的发展和变迁中被保存下来。要一一去追求原来的面貌当然很难，甚至不可能，也就可以不必，但历史上人民的积累却是現实地存在。

中国的音乐曾經受西域音乐的影响而起重大的变化。甘

肃、陕西是通西域的要道，隋、唐以来有很多西域人在那里居住，那里的音乐受外来音乐的影响可能更直接一些。根据音乐史来分析秦腔的音乐非我所能为，也不是本文所当涉及；但是有一个和戏曲的发展有密切关系的問題，就是秦腔音乐的节拍——从最慢到最快那样的层次和紧板那样的快法，原来是其他剧种里所沒有的。二黄戏里的西皮快板完全是来自秦腔；京戏的鑼鼓有許多是学梆子班的打法。京戏的最大特点是节奏鮮明，节奏之所以鮮明是和西皮的板路分不开的，更和鑼鼓的打法分不开。由此可知，京戏受梆子戏的影响特别大。至于梆子戏那种急管繁弦的节拍的形成是不是受了西域音乐——类似現在新疆音乐的影响，当有待音乐史家来証明。

梆子戏（不管那种梆子）到现在一般都还保持着原有的特点，唱工和戏詞比京戏接近口語；也和其他地方戏一样，描写人情风俗和民間生活比京戏来得細致亲切，但是音乐的局限性很大：声腔高亢有余而婉丽似不足，伴奏刺激性重（尤其河北梆子）而表現力弱；还有就是上下两句循环替唱虽保存着原来的形式，多唱便显得单調。此外，男声与女声配合得不适当，生角、净角真假音不相接，往往唱得气竭声嘶韵致索然。总而言之，任何剧种它原有的东西尽管很好，发展到一定的程度便不易前进而显出停滞的状态（这当然有它的社会原因）。梆子戏也沒有例外。（这是我个人的看法，有待专家指正。

当中國还沒有設立銀行的时候，山西的票号遍及各省，經营汇兑和放款，山西梆子因以推广，并及南方某些省份。三十年前梆子戏在上海还相当流行，京班戏館每晚总有两出梆子

戏，还有些戏一半唱二黄、西皮，一半唱河北梆子。我搭班子的时候賈碧云还是有名的梆子花旦；我在丹桂第一台和芙蓉草、小元元旦同过班，他們的打炮戏都是梆子。以后古装新戏盛行，又是連台本戏和机关布景，梆子戏便沒有机会唱了。于是梆子花旦全改了唱皮黄。山西票号也因銀行的普遍設立，一步步縮小了业务范围，或者加股改变为銀行，或者成为銀行的附庸机关（錢庄），有的便收束了。1917年前后，南方各城市也就很难看到梆子戏了。

四、皮黄

皮黄就是西皮和二黄，这是两种不同的曲調，把这两种不同的曲調結合起来，以这两种曲調为主，再凑合上一些其他的曲調，来表演故事，成为一个大型的剧种，这就是我們所謂二黄戏，也簡称皮黄。皮黄原来流行于安徽、湖北两省，特别在湖北形成了汉剧，在安徽就有徽調，到了北京就形成了京剧。此外湘戏、桂戏、广东戏、四川的胡琴戏等，都是屬于这一个系統的。其中以京戏的观众为最多，京戏占有全国性的地位。汉戏、湘戏、桂戏等都各有其显著的特点，尤其广东戏，由于語言和当地民間曲調的影响，几乎完全改变了原来的面貌。但它的基本曲調还是皮黄，广东称梆黄。

二黄戏在編剧方面比昆戏精練得多，它能够在很短的时間內演出一个完整的故事；唱詞通俗容易懂，曲調接近生活語言，听起来感覺亲切；在腔調方面虽不如昆腔丰富，不如它的紆迴宛轉，清峭柔丽而富于变化，可是明快、爽朗，容易使听者兴奋，不会象听昆腔那样感覺沉悶；尤其是节奏鮮明——无論

在唱、做、念、舞蹈等方面，論节奏，以京戏为最鮮明。尤其重要的是专配士大夫們胃口的昆腔戏不为一般人民所接受，人民便选择了梆子、二黄戏这样野生的艺术形式，而且皮黄戏反映人民的痛苦和願望比較鮮明，有些戏眞实地反映了下层生活。二黄戏的产生和壮大，是合乎当时人民的文化要求的。二黄戏便以新兴的姿态带着以上所举的許多优点，取昆戏的地位而代之。

清朝乾隆皇帝曾派大員伊齡阿到揚州去审查戏曲，据說除修改剧本外还燒掉許多剧本，从欽定四庫全書的办法推測，燒毁許多剧本是很可能的。二黄戏进京以后，內容和形式都多少改变了原来的面貌是必然的（当然形式改变得慢一些）。戏曲进了宮廷，表演技术（包括歌舞）日趋精練，可以影响民間的戏班，可是一天一天脫离生活；民間的戏班就更多的把反映人民生活的部分保存下来。

二黄戏是野生的戏曲艺术，它的风格是比較粗野的。京戏尽管受了宮廷的培养熏陶，野生的气息并沒有完全去掉。二黄戏故事的来源大都和昆戏相同，但选择之間大有出入；二黄戏主要演的是“三国志演义”和“水滸传”的戏；此外就是“东周列国志”、“精忠說岳全传”和“楊家将全传”等；特别是京戏的武戏多取材于武俠小說（包括“包公案”等），且占相当重的分量，还有就是取材于“封神传”、“西游記”的戏和目蓮戏；这些和弋腔戏相同，但有的經过剪裁，腔調又两样，风格便不同了。还有些戏是从秦腔戏改編的。一般的說，京戏所演的戏慷慨激昂的比較多，悱惻纏綿的很少。如“西厢記”、“牡丹亭”、“荊

釵記"、"琵琶記"、"拜月亭"、"紅楼梦"之类的戏，原来在二黄戏里沒有，京戏也从来不演（辛亥革命以后許多年才有改編演出的）。爱情戏在京戏里不占很重要的地位。京戏里演男女相爱都是直来直往，象东方氏、穆桂英式的；潘巧云、閻惜娇式的，要不就是王宝釧、柳迎春式的——这些都带着浓厚的民間色彩；象士大夫間那种拐湾抹角、半推半就的求爱方式，在二黄戏里表演得很少，几乎沒有。

从另一方面看，二黄戏的唱詞是民間所习惯的七字句和十字句。从近的方面看，我想它是承受了弋阳腔滚唱的部分，較远的渊源便是明朝的弹詞和宣卷（变文），弹詞和宣卷主要用七字句，也有十字句。至于二黄戏对于故事的剪裁、編排和結构，那是完全出于創造。当然也并不能忽視它所受秦腔戏和弋腔戏的影响。

二黄和西皮这两种腔調最初是截然分开的，每种腔調都能用来唱演一个生活片段或一个故事，有的戏专唱二黄，有的戏专用西皮，后来才在一个戏里同时用这两种腔調。也和其他的民間小戏一样，最初用一种簡单的曲調表演生活片段，漸趋于复杂与完整。二黄戏一方面保持着民間小戏单純朴素而精练的演出，一方面接受了秦腔戏（陕西山西梆子腔）的体系——編法和演法，二黄戏与秦腔戏是有很深的血緣关系的。但是二黄戏所用的牌子全部出于昆腔，此外，剧中的舞蹈动作和文戏的表演方法大半从昆腔戏学来。我想大体可以这样說：二黄戏湊合了各种不同性質的唱腔、乐曲和表演方式經过长期的剪裁加工，組織演变成为中国人民最欢喜看的剧种之一，

把昆戏压倒下去；尤其发展成京戏之后它的势力遍及全国，在一切剧种之上。

京戏推广到全国中小城市，是在資本主义侵入中国，上海成为全国經济中心之后。原来京戏班子集中北京，自从京戏在上海盛行，上海成了各处組班邀角的中心。在商业方面，上海好象一只大鱆魚，許多的长脚四面八方伸出去，把洋貨——主要是布匹、呢絨、五金以及某些日用品和奢侈品輸送到內地各中小城市，再从內地把原料和农产品运回上海出口，于是京戏便随着商业的交往到达了內地各城市。

上海社会是很复杂的：資本主义旣在那里生了根，无产阶級就必然一天天壮大起来；此外还有一部分相当頑强的封建势力。它所反映出来的有两方面：一方面是无产阶級和革命小資产阶級所代表的进步的意識形态；另一方面是买办資产阶級和封建势力相結合的腐朽堕落的意識形态。上海的京戏不可能不受这两者的影响。而从上海到內地的京戏班也就不自觉地把海派作风一同带去，所給与各省地方戏的影响可能有大、有小，也有好、有坏。上海的京戏尽管被买办流氓所把持，把专以营利为目的的剧場引到堕落的路上，始終还有一部分演員能保持住艺术水平，是完全由于进步力量的影响。

二黄戏发展到一定的阶段，它好象是成熟了，它沒有更新的东西以应社会发展中人民的要求，便停頓着不再往前进。于是艺人們专心致志鑽研技术，以精巧美丽相竞赛，唱工、做工、武工力求漂亮、边式、悦耳、悦目。对于戏的結构、內容、甚至于詞句的通順与否都不大顧及。尤其是京戏，得到宫廷的培

养，又受到其他剧种多方面影响，特别丰富了它唱和演的技术；武戏的精彩部分尤为其他剧种所不可及；可是专門追求技术便不免流于形式主义。一个艺术作品如果为形式主义所束縛，便不免成为滿身錦綉沒有灵魂的軀壳。到了清末、民初之际，二黄戏所能讓人們欣賞的只偏重唱、做、念、打的純技术部分——越来越趋于纖巧，脫离生活便越远，內容便日趋于貧乏；在传統的格律之中技术的发展也受着很大的局限；由于这些，去观众的要求愈来愈远，观众便一天天減少。即以京戏而論，除少数名角能靠高度的技术修养以几出旧戏号召观众外，多数不能不靠新編的戏，而所謂新戏絕大多数是粗制濫造的东西：在解放前的二十余年中各大都市（特别是上海）盛行胡乱拼湊的所謂連台本戏，专以机关布景，离奇变化的情节，武俠神怪的故事，光怪陆离的服裝，惊险复杂的武术等为号召。及至变无可变，便只得乞灵于瞦流行小曲、玩大蛇、活吃五毒、乱打出手和当場脫光的所謂"四脫舞"等类低級趣味的甚至于下流的杂耍，索性把戏剧的表演艺术扔个干淨。这充分暴露了殖民地极其丑恶的买办思想的毒害。这种风气传到北京，把所謂"京朝派"的章法也打乱了——老一套不行了，新的出不来，反动統治下的商业剧場为着营利，只管胡鬧，一般地趋于堕落，粗濫演出，失了信用，并造成艺人普遍的失业。艺人中有良心、有志气的对当时这种情形深怀忧虑，有的极力保持着传統的技术积累，有的坚持着一貫的改良运动，但在反动政权的腐朽統治之下，无法挽回頹风。眼見老一輩的艺人一个个退休，年輕一輩的接不上脚；卖国的匪徒們和受着帝国主义

文化侵略影响的人們，对于祖国的艺术遺产不加顧惜，甚至加以摧残。京戏固然感到沒有出路，其他如湘戏、汉戏等也有搖搖欲墜之势，粵剧急轉直下趋于墮落。幸喜革命胜利，在党的領导之下才从沒落的运命中被拯救出来，获得了新的生命，从新建立起发揚光大的基础。

二黃戏——特别是京戏的許多优点和丰富的积累、精練的技术是不能否認的。但它的格律和所有固定的形式，不論在音乐方面，表演方面，或舞台調度方面，都有很大的局限性阻碍着它的发展，阻碍其与人民更进一步的結合，如何把它推进一步，使它适合于广大人民的需要，是戏曲工作者当前的課題。

从以上所談四个声腔，可以概括出中国戏曲的整个形象。从它們的衍变可以看得出中国戏曲发展的过程和規律。明白看得出以下两点：

（一）中国戏曲的伟大創造者不是士大夫，不是什么有地位的知識分子；是許多有艺术天才的劳动人民——农民中业余的歌手、演員、音乐爱好者、职业艺人、无名的作家和无名的作曲家等。他們一直被輕蔑，被歧視，被摧残压迫；他們辛辛苦苦运用多数人的智慧和才能从长时期的实际舞台生活中一絲一縷积累起来，創造出广大群众所喜聞乐見的戏曲艺术。

有了戏剧便会产生剧本，最初不过是演員們备忘的記录，嗣后便产生了創作。元曲的一些剧作者在当时都沒有什么社会地位，他們在人民創造的基础上发揮着他們卓越的天才，如关汉卿、王实甫、馬致远等都写出了許多不朽的作品。明朝的传奇是根据那时所演南戏的形象来編制的。明淸两朝的传奇

作品数量頗大，其中如高則誠、湯显祖、孔云亭、洪昉思都是极优秀的作家。梆子、二黄完全是民間的創造。它們的剧本絕大多数是出于无名作家之手。其中有許多非常精練的作品。这些作品极为通俗，也頗能真实地反映人民的生活。总起来說，无論是从剧本或者从表演看，中国戏曲是人民天才的創造，經过无数艺人长期的劳动积累形成了优秀的現实主义传統。

（二）一种戏发展到成熟的阶段，形式便固定起来，它的內容由于政治的或社会的人为的限制，漸趋于貧乏，如果不能及时加以改进，便会一步步失掉群众的支持而趋于衰落，另一种戏便接着兴旺起来。新兴的戏必定是比較能为更广大的群众服务；必定采取比較自由的形式，必定揚弃过去一些阻碍进步的东西，必定是比較接近人民群众的感情，能够吸收过去传統中的好东西并更多地反映人民的生活的；也就必然不拘泥于已往的格律。过去的艺人們所开辟出来的新的局面都是由于这样。这就可見格律沒有不能改变的，我們的祖先从来就不是以保守起家，只有勤苦的鑽硏与大胆的尝試相結合，才能获得成就。

我們整理遺产就是要向我們丰富而优良的現实主义传統学习。首先要弄清楚我們祖先究竟創造了些什么，要徹底懂得它，給与以正确的評价：肯定什么是菁华，如何吸取应用；什么是糟粕，如何去掉；要这样做就必須占有資料，然后加以整理和鉴别，使人知所去取。更重要的是要为戏曲改革运动和創造新歌剧提供正确的参考材料。我們必須以謹愼的严肃的态度对待遺产。所以資料必須經过科学的处理才有用处。可

是中国戏曲資料絕大部分从来沒有好好的整理过，想一次把它整理好很不容易，这里只想理出一个初步的头緒。

戏曲艺术研究資料初輯、二輯主要是介紹各剧种的源流和发展的概貌，此后拟从一些主要的剧目和作家进行研究。还有戏曲音乐和舞蹈的史的資料也打算試行比較有系統的整理。我們的工作刚刚开始，要学习的东西很多，而能力和时間有限，不动手觉得也沒有什么，动起手来就会发現許多問題。即如剧种源流，有些部分传說不一，記載也不尽可靠。特别是声腔的变迁异常复杂細微，弄得清楚的尽可能弄清，但認为不必过費精力从細微处远追古昔。只要能就現有的材料加以分析研究就很好了。

我們还有几百种地方戏，这一宝庫还沒有完全打开、深入探討，这是一个重要的研究工作。

有些問題，曾向各地专家請教也还得不出正确的答案，便只好暫时存疑。至于对各剧种前途的展望，只是各位执笔者个人的看法，不一定都对。就是这篇序文也只是我个人的意见。

我們希望在整理祖国戏曲遺产方面老老实实做些研究工作，由于能力和时間的限制，更主要的由于理論基础差，不能充分掌握馬列主义的科学方法，錯誤定很难免。希望讀者随时指正。

1954年7月

話剧、新歌剧与中国戏剧艺术传統

——为苏联科学院艺术史艺术理論研究所作

一

中国戏剧从宋宣和以后的杂剧算起，大約有九百年的历史。从現存元代最初的剧本算起，也有七百年。从汉、唐到北宋末季，中国戏剧逐漸形成，經过的时間是相当长的。

中国話剧的历史不过五十多年。話剧的形式是外来的。中国的戏曲是歌剧型的，并不是說其中沒有着重說白的表演，但作为現代完整的話剧形式，那要說是 1907 年开始从外国介紹进来的。从那时起，舞台上开始用幕用布景。戏的編排就按四幕、五幕或七幕，同时也有了独幕剧。

从大革命失敗直到抗日战爭时期，有人在新歌剧方面断断續續作过一些尝試，其中黎錦暉所作的兒童歌剧，一度相当流行。但新歌剧眞正成为一个运动，有反映現代生活的完整的作品，深入民間，那是1942年延安文艺座談会以后在陝北的事。所以，中国新歌剧的形成，我認为应从 1942 年以后算起。全国解放，中华人民共和国成立以来，新歌剧有很大的发展，

它已具备了一切应有的条件，演出过各种題材——主要表現現代的革命故事的大型歌剧。当然，它是最年青的一个剧种。

二

話剧产生在辛亥革命(1911)的前夕。当时的知識青年鉴于清朝日趋腐敗，国家遭受侵略，面临着被列强瓜分的危机。为了喚起民众，共同救国，有的从事于革命的政治运动，有的写政論，有的利用小說、詩歌宣传爱国。1907年6月有一班在日本的中国留学生，采取了欧洲話剧的形式，运用它来反映了当时高涨的民族自强思想。第一个戏演的是根据斯托(H. B. Stowe)夫人的小說“湯姆叔的小屋”(Uncle Tom's Cabin)改編的“黑奴吁天录”。这个戏提出了对民族歧視的反抗，戏里把原小說里的宗教思想洗刷干淨，而戏的末尾以一群黑人杀死奴隶販子和追兵，一同逃走的胜利場面作結束。为着表示一种鼓舞人心的目的，这样做是对的。这个戏分五幕，但为着引起观众的兴趣，在当中加上許多穿插，并沒有严格的遵守話剧的法則。1907年秋这个戏在上海演出了。这以后，从上海开始，产生了許多話剧团体，話剧便在中国各地流行。辛亥革命后十年中极为繁盛。当时并不叫“話剧”，而是叫“新剧”，也称为“文明新戏”。“話剧”这个名称是在1927年由田汉同志建議才改用的。

辛亥革命前后五、六年当中，話剧的演出主要是为了政治宣传，其中也演些翻譯剧，也是配合着政治宣传或者針对着某

些社会問題——反对买卖婚姻，反对高利貸，反对民族歧視等等——改編成中国故事演出的。当时很少有完整的剧本，只靠一张"幕表"（就是故事梗概和分場的提綱），由編写幕表的人說一說就上台，台詞尽管有大体的規定，主要是靠演員的口才即兴发揮。还有一个特点，因为当时中国的观众还不习惯于幕間休息的做法，所以在每幕戏閉幕以后接着在幕外加演过場戏，把故事連貫起来，叫做"幕外戏"。当时所有的演員、編剧和舞台工作人員，都是临时凑合的。他們非但沒有看过欧洲的話剧在台上如何表演，而且除极少数人外，甚至連剧本也沒有讀过的。所以尽管从日本間接接受了欧洲演剧的分幕，用布景的形式，但在編剧和表演方面，唯一的师傅还是中国的戏曲。故事的編排，源源本本，有头有尾，情节曲折。为着表現当时的現实生活，当然不免带些自然主义的色彩，但在动作和台詞方面，却是比較夸张，而且有意識的把节奏弄得鮮明强烈，以激引观众的注意，借以获得舞台效果。这些都是从传統的表演艺术学得来的。我們說中国的初期話剧一开始就是和中国的戏剧傳統結合着的，确是事实。

"文明新戏"（初期話剧）时期沒有产生剧作家，很少积累下比較有艺术价值的保留节目。在表演方面尽管有不少好的經驗，但沒有及时加以总結和发展；加之演員的品类不齐，遇到政治低潮的压力和商业剧場的不良影响，便由艺术墮落而趋于衰敗。接着就是"五四"以后的話剧。

"五四"以后的話剧不可能不受初期話剧的影响，但是初期話剧是屬于旧民主主义范畴的，"五四"以后的話剧就屬于

新民主主义范疇。两者在运动的組織形式和发展路綫方面都有所不同。初期話剧一开始就組織职业剧团，而資金缺乏，最后就完全为流氓資本家所控制而日趋于腐敗。

"五四"以后的話剧运动，为着反对商业化、庸俗化的傾向，人們提出了所謂"爱美剧"（即业余演剧）的口号，出現了一些进步的男女青年組織起来的非职业的話剧团体。他們在困难的环境中，在物質条件缺乏的情形之下，以十分严肃的态度千方百計进行演出。鉴于不用剧本易流于粗滥，所以主张必須有剧本，并开始对表演、导演技术認真研究。一方面較为正規地介紹了易卜生、萧伯納、斯特林堡、罗曼罗兰、契訶夫、王尔德等的剧本；同时出現了象郭沫若、田汉、洪深、丁西林、曹禺、夏衍、于伶、陈白尘等优秀的剧作家。尤其是中国共产党成立以后，直接間接得到党的指导，注重了主題思想，話剧运动便更能以新的姿态蓬勃地得到展开，在反帝反封建和打击反动派的革命斗爭中，一直取得巨大的胜利。五四运动的精神是反帝、反封建，打倒偶象，解放个性，这种精神对旧的迷信，对人們沉睡麻痹的态度起了很大的冲击喚醒作用。在文艺方面主张打破旧形式，因此認为中国的戏曲都是封建的、非科学的东西；而資产阶級右翼竟把它一笔抹煞，也便否定了传統。五四运动初期的話剧运动，着重在向欧洲近代剧学习，直到"南国社"时期（1925年以后）才又或多或少和中国戏剧艺术的传統有了些联系。1942年延安文艺座談会以后，中国戏剧艺术传統得到了重視；而郑重的提出向传統学习，那还是解放以后的事。在繼承传統方面，話剧工作者已經有了認識，也不断

作过些尝試，如北京人民艺术剧院演出“虎符”，用了鑼鼓加强节奏，并在形体动作方面采用了京戏的身段，因为是穿古代服装的历史戏，并不感觉到有什么不調和，效果还相当好。这个戏在念詞方面也多少采用了戏曲念白的方法。中国青年艺术剧院的“紅色风暴”是现代题材的戏，导演在动作、台詞和节奏方面适当地运用了京戏的表演技巧，使人物强烈的感情充分地表达出来，获得了成功。此外其他各剧院也对如何繼承传統这一問題，进行了研究，并作了若干尝試，大家都在加以注意了。

三

上面已經說过，新歌剧运动是1942年以后从陕北得到发展的。当时的話剧，演的多数是外国戏和反映大都市生活的戏，这和陕北的老百姓沒有什么关系，話剧这个形式也就沒能为广大群众所接受。尽管大众化的革命話剧前此在苏区后来在抗日敌后根据地也有新的发展，但影响还不够深入和普遍；而用戏曲表演現实的斗爭生活又不能沒有局限，因此就选择了陕北农民喜聞乐見的秧歌戏为基础，編制了新的秧歌剧。从“兄妹开荒”起到“白毛女”等，后来又有“刘胡兰”（其他不列举），都受到老百姓盛大的欢迎，称为“新秧歌剧”；农民叫它“斗爭秧歌”，后来才叫“新歌剧”。

原来民間的秧歌剧大多是一男一女的爱情表演。新的秧歌剧里就出現了劳动人民的英雄形象，贊頌了劳动。延安魯迅

艺术学院所演的"兄妹开荒"，以輕快而富有风趣的調子，表現了人民对劳动的积极性和愉快的心情。"白毛女"是在中国共产党第七次代表大会期間演出的。这个戏是根据民間传說創作的，富有传奇色彩，眞实而深刻地反映了阶級斗争的本質，对土地改革起了很大的宣传和推动作用。"刘胡兰"反映了人民对反动派残酷鎮压的英勇反抗，鼓舞了解放战争的士气，人們不难由此而認識到新歌剧的作用和重要性。

新歌剧有唱有白。唱詞用的是有韵的口語，歌曲是由作曲家創制的。曲調的基础是民歌和陝西梆子之类的戏曲腔調，听起来亲切而易懂，也就容易受到群众的欢迎。表演手法也采用了戏曲的虛拟动作(如出門进門不用眞門之类)，还多少运用了戏曲的程式。布景主要是平面的，不用門窗。在剧本的編排方面如結构、人物介紹等，运用了話剧的方法。可以說新歌剧是在中国戏剧传統的基础上产生出来，和传統紧密結合着的新的艺术創造。但群众場面运用合唱，也參酌了西洋歌剧的办法。

建国以来新歌剧有相当大的发展：(1)演出的規模扩大了——乐队人数增多，乐器的种类和数量都增加了，配器的技术不断有所提高，合唱队加强了，舞台美术、服装、道具、灯光、效果都随着有不断的加工。(2)題材广泛了——现代的、历史的、民間传說、神話故事都有。(3)歌唱舞蹈和表演的技术提高了。恰好正当这个时候，提出了更多更好的向传統学习的要求。

四

在今天为什么把向传統学习提得那么重要？我們認为在中国舞台上表現中国人民，不能脫离中国戏剧艺术的传統，必須繼承并发揚这个传統。人們曾經提出向传統学习什么？如何学习？这个問題好象也很簡单，但是不大容易回答，現在只能根据我一点浅薄的体会来試談一下。

以前大約是由于一种正統观念，当昆曲盛行的时候，人們总是以昆曲为标准衡量中国的戏剧。昆曲衰落了，京戏盛行，便又把京戏当作中国戏曲的最高标准。解放以后党提出了“百花齐放，推陈出新”的方針，經过几次会演，人們的眼界扩大了，才发現中国各处的各种地方戏是一个广闊的、蘊藏丰富的宝库，使人們更进一步認識到中国戏剧艺术积累之深厚，而历代艺人、剧作家——絕大多数是无名的——如何运用他們的聪明智慧发揮了艺术創造。我們对于昆剧、京剧要給以应有的高度估价，但不能“定于一尊”。

京戏的基本曲調是二黄和西皮，本和汉調一样。自从入京以后，吸收了昆曲梆子等的一些长处，在声腔道白里摻进了一些北京話的音調，逐漸发展成为京戏。它在声腔、舞蹈、武功和敲击乐器的运用方面，有独特的創造。在人物形象塑造方面，包括形体动作，服装化妆，夸张得体，鮮明醒目。百年来表演技术上的加工积累，做到了十分精练准确，这一些都是可貴的。但由于一直在封建王朝的首都培养起来，为适应宮廷

和士大夫的爱好，不自覺地偏重了技术和形式，而对于戏的內容，人物的性格、思想感情等的描写，人民生活的反映，却很少加以注意。在这方面，地方戏就不同，只要看川戏，就会感到生活气息浓厚，而人物的心理状态又描写得那么深刻，因此就有比較能深入人心的感染力，其他地方戏也有异曲同工之美。还有一点就是地方戏的剧本文学性强的比較多，我們在这方面研究得还不够。近年来在互相影响之下，京戏从各地方戏里吸收了一些好的东西，在某些方面更有所提高。地方戏可以向京戏、昆戏学习，京戏、昆戏也应当向地方戏学习。

五

我們很难在这里把各剧种拿来比較短长。只要把中国戏曲作为一个整体概括地来看一下，就发现从古至今遺留下来数以万計的剧目，有很多是非常好的。其中有各色各样的悲剧，各色各样的喜剧，也有各种各样富于詩情画意、芬芳的泥土气息的民間小戏。这些戏反映出中国人民对政治生活、社会生活、家庭以及妇女問題、恋爱問題等等的看法。从这当中可以看得出中国的历史传統，道德观念，和阶級斗爭的某些时代面貌。剧中的人物，从帝王将相到最下层的人物，都能在戏里充当主要角色，而且对被压迫的下层人物充满着同情，这是一个很大的特点。

在題材方面有历史戏，有民間传說，有神話故事，有反映当时社会各阶层生活的戏。

戏曲中的历史戏不一定根据正史，大部分是根据稗史或历史小說；有时甚至为着达到艺术目的，可以假借古人加以发揮，創造出新的人物形象。例如曹操、关羽、包拯等等都是。历史戏歌頌着爱国、富于正义感、勇敢、貞洁的英雄人物。他們总是在自己認为是正义的斗爭面前，毫不犹豫地牺牲自己成全别人。中国历史上許多男女英雄都是这样。他們崇节操、重然諾、守信义、輕生死，有的是慷慨捐軀，有的从容就义，有的忍辱負重取得最后胜利。不管他們怎样表現，可以說都是为了一定的政治的和社会的目的，很少有是为宗教信仰的。反映在戏里也就是这样。那些英雄人物虽然为了政治目的牺牲自己，但不都是有职位的，义士烈女多半是平民百姓。中国有句古話："英雄不怕出身低"，在中国戏曲里，只要是为正义而与邪恶作斗爭的人都被表揚，并不因为他出身卑微而有不同的看法。中国的历史戏有悲剧，有正剧，也有喜剧。如"赤壁鏖兵"就是屬于喜剧型的。象"赵氏孤兒""风波亭""柴市节"等都是有名的历史悲剧。还有就是所有的悲剧在結尾的部分总加上教人松一口气的处理，如"赵氏孤兒"最后报了仇。这一点中国观众認为是很必要的，这表示着人民的願望。

中国純粹的神話并不多，在戏里比較突出的要算"孙悟空大鬧天宫""哪吒鬧海"之类表現着浪漫主义的奔放的气概。民間传說涉及到神鬼的却不少，妙在人和神、鬼、狐仙都可以生活在一起。神可以从天而降化为人，人也可以上天化为神。天上的神原来都是人，不过他成了神就高人一等，而他們也經常关心人間的事，而乐于帮助善良的人，懲罰坏人。說起来这

是迷信，但在民間传說中涉及到鬼神的大多数是劳动人民或者被压迫者假借来表达阶級意識和自己的願望。例如：穷苦的农民娶不起老婆，还經常受地主的虐待，就幻想着有仙姬下嫁，过着美好的生活，把地主压下去。"牛郎織女"就是这样的故事。孝子董永父死不能葬，卖身为长工，感动了玉皇大帝（天地間最高的主宰）的第七个女兒张七姐，下凡配給董永，三天之內織了一百匹絹，从貪婪的地主手里替董永贖了身。凡屬美丽多情的仙女，爱的总是貧雇农、穷書生，要不就是小佣工——"白蛇传"里許仙那样的小店員，过去在社会上是直不起腰来的，而白素貞就爱上他。这样的例子举不胜举。这些美丽曲折的故事可能就是从那些不得志的人們心里构成的。在舞台上演出来，观众往往为他們流着同情的眼泪。来自民間传說的戏，不論是涉及鬼神不涉及鬼神，精神总是一样：同情穷人、被压迫者、受冤屈的人，憎恨为富不仁、嫌貧爱富、仗势欺人、忘恩負义的那么一些家伙。这里头表現着对压迫阶級，对封建婚姻制度，对不公平的法律等等的强烈反抗。象"焚香記""柳蔭記""彩樓配""秦香蓮""竇娥冤""打漁杀家"，傾向性都是非常鮮明的。还有象"棒打薄情郎"，写一个最卑賤的城市貧民的女兒，搭救了一个几乎在雪中餓死的秀才，那秀才和她成了婚，等到秀才高中之后，就覺得她不配做他的妻子，把她推到河里去。这和"焚香記"一样，写一个卑微的女子是那么善良而多情，而享高官厚祿的知識分子却是那样品質恶劣，心腸狠毒。中国戏曲里这样的戏很多。在封建社会里被压迫受冤屈而死的人不知多少，在舞台上对他們付出了深厚

的同情，不断地为他們呼吁，提出控訴。这正是戏曲中人民性的表现。

反映社会生活的戏，有的根据民間传說，有的是虛构的故事，有的假托古人，形式不一。而在民間小戏当中，就有描写劳动人民健康朴素活泼愉快的恋爱生活的“打猪草”“刘海砍樵”“王三打鳥”这类的戏，看着令人有清新之感。这在大型剧种里是看不到的。

在中国戏曲里，写女将特别出色（女将的形象京戏表演得最为精彩）。象穆桂英，一个年青女子占一个山寨，眞是天不怕地不怕。她不管封建婚姻制度，自找配偶，誰要敢于欺負她，她就把誰打得落花流水，連她的公公有名的楊六郎也被她打下馬来。为着保卫国家多年作战，全家都受到很大的牺牲。她退休之后，經过二十年，为着外兵犯境，她毅然再担起战斗任务。这样的一个人物，在封建社会里是少見的，可以說是完全出于虛构，可是看上去形象是那么完整，不由得你不認为眞实可信。請看“穆柯寨”“穆桂英挂帅”这些戏，的确是健康美丽，生动活泼。不仅是由于內容，也由于表现的形式和方法。这些戏能把观众引到一个艺术的美的境界中去。象这类女将的形象是不是毫无根据的呢？那却不然，隋唐时的花木兰，宋朝的梁紅玉，明朝的秦良玉，都眞有那样的女性。就象“水滸”里的扈三娘、孙二娘、顧大嫂那样的人物，在中国社会里确实有，并不是奇特的。在戏曲里这些女将无論是聪明才智韜略武功，都胜过当时和她們同等地位的男人。而她們的丈夫往往是她們的部下，只能够听她們的命令。这是非常富

于戏剧性和浪漫主义的。在男性中心社会里，这种描写是大胆的，表現着一种理想。

戏曲里专为宣传宗教的戏很少。流传民間宣传佛教的有"目蓮戏"，宣传道教的有"韓湘子九度文公十度妻"一类的戏。目蓮戏演的是：刘十四娘打僧駡道，杀狗开葷，死后被打入地獄，受尽苦难。她的兒子目蓮（俗名傅罗卜）成了高僧得道后，从地獄里把他母亲救了出来的故事。这个戏宋朝就已經有了，流传很广。宋朝的目蓮戏是怎样的現在无从得知，就清代所演的看，連台三天演完，其中除刘氏打僧駡道下地獄、目蓮救母的本文之外，还穿插着追杀神、舞鋼叉等的惊险場面和許多短出，如：裁縫偸布、邻居偸鷄、尼姑思凡、和尙下山等类的戏，而这类的短出戏特别受欢迎。尽管在整本戏的結尾部分，那些犯淫、杀、偸、盜之罪的人会受到雷霹或是下地獄。但就单出戏看，如尼姑思凡、和尙下山之类却都是露骨地反宗教的。四川的目蓮戏包含着有两本大戏："岳传"和"西游記"。"西游記"可以說是宣传佛教的，但在中国，佛教和道教尽管有矛盾，释迦牟尼和道教的祖师太上老君完全可以和平共处。"西游記"把释迦牟尼的法力描写得特别大些。可是讀者大多数只当作有趣的神怪小說看，表演在舞台上更只看些离奇变化和武术表演。宗教宣传的意味可以說微乎其微。至于"岳传"是宣传爱国的。說岳飞是大鹏金翅鳥下凡那样神話式的附会并不居主要地位。由此看来，目蓮戏也还不能作为純粹宣传佛教的戏。

韓湘子是有名的"八仙"中的一个。他的故事和八仙中另

外一个仙人呂洞宾的故事同样广泛地流传在民間。据說韓湘子是唐朝大文豪韓愈的侄儿，他成了仙，就想劝他的叔父和他的妻子也去修道，他运用神通变化，对他的叔父韓愈进行九次說服，对他的妻子說服过十次，这就是所謂九度文公十度妻。度就是引度成仙的意思。每一次的“度”用着不同的方法去試探說服，最后使对方失掉凡心，再进一步便脱了凡体成为仙人（也有月明和尙度妓女柳翠成仙的事，見于元曲）。中国古代帝王即如秦始皇、汉武帝、唐太宗那样英明的帝王，因为已經富有四海，便只想长寿，要求不死之藥，以为可以服食而成仙。达官貴人也相仿效，有的中毒死亡还不自悟。唐朝的韓愈、白居易都反对这种迷信，九度文公的故事显然是道士們造出来騙人的，假說韓文公都被說服了，其他俗人就惟有皈依。但是不管这些故事編得多么巧妙，在戏曲舞台上并不占什么地位，也不是什么好的保留节目。至于“韓湘子卖杂貨”“呂洞宾三戏白牡丹”之类的戏，并不以宣传道教为重点，而是以談情說爱为主要情节的。

宗教戏在中国戏曲中就数量而言真不过滄海一粟（这并不等于說所有的剧目都不带神鬼的迷信），中国戏曲的主要內容可以說是：正义与邪恶的斗爭；爱国主义与投降思想的斗爭；人民对不良制度的斗爭；阶級間的斗爭；还有就是人民对美好生活的願望，对被压迫者的无限同情。不可諱言，戏曲产生并形成于封建社会里，不免带有封建性的糟粕，根据历史时代总的来看，却是爱憎分明，所以善与恶的界限也很分明。請讓我从剧本方面来探討一下，再来談一談表演，这样可能对中

国戏剧艺术传統得其概略。

六

戏剧是在有剧本以前早已形成的。原始的剧本只是把舞台上所表演的記录下来，最初并不完整；过后才逐渐产生編制剧本的作家。元杂剧的作者都是和艺人們生活在一处而地位不高的，可是他們深入民間，所以写出来的作品，健康朴素，感情真摯，曲詞道白都很自然，不加雕琢。其中出了一些伟大的作品。明朝才有有地位的文学之士編写杂剧和传奇，其中还有达官貴人以写作传奇为消遣。清朝杂剧、传奇的作者知名之士也不少。只有乱弹——弋腔、秦腔、徽調、汉調——的剧作者絕大多数沒有名姓留下来，可是他們的作品深入民間，影响甚大。

中国的戏剧产生在民間，成长在民間，生活在民間。有时尽管在御前上演，并不专屬于宮廷。唐朝的教坊表演的是歌舞。杂剧的名称起于宋朝，北宋时宮廷宴享已把杂剧作为一項节目，但那时的杂剧是类似唐朝參軍戏的滑稽表演，还沒有形成完整的戏剧，元杂剧才具备了戏剧的本質和完整的形式。但这不是由于宮廷的培养，和南戏一样，是出于民間的創造。自戏曲形成以来，宮廷从沒有专用的戏班；达官貴人富豪之家有养小班的，但并不多。清朝有把皇帝特別欣賞的伶工作为"內廷供奉"的，也只是少数几个名角。艺人的生活全靠公演維持——或在戏园，或在庙台演出；逢年节或賽神赶集之期就

在农村巡迴演出。还有許多戏班經常在农村轉来轉去，有的江湖流浪，过着挨飢受冻的日子。可是戏剧艺术的創造也从他們那里出来。在旧社会里，戏曲不可能不受封建道德的影响，和当时当地法令的限制；也不能不多少迁就一些紳士們的好恶；可是主要的观众是一般市民、手工业工人和农民。如果所演的戏不为广大群众所喜聞乐見，艺人也就不能維持生活。

昆曲称为雅部，它的素材也是来自民間，不过这个剧种的形成是在城市，經过高級知識分子的一再加工，音乐、唱腔、表演、舞蹈等的技术方面有很大的提高。只因着重磨光，以至細膩熨貼有余，而刚健朴素不足。声腔偏重柔美，文詞竟尚典丽，这就使人听起来难懂而易悶，看起来显得温。最初因为有些新的創造，曾盛极一时，后来因为愈来愈专为配合知識分子的胃口，脫离了广大群众而漸趋于衰落。代之而兴的就是从民間崛起的乱弹（所謂"花部"）。乱弹不仅是詞句通俗，而且在編剧方面有新的創造。

传奇剧是从南戏发展而来的，它突破了元杂剧四折一个人唱那种形式的限制，使每个角色都能唱，有独唱，有对唱，有合唱，因此每个角色都能有所表现。作家构思运笔，感觉更加自由而易于暢达。色彩也更为丰富。但减弱了元杂剧的"本色"，致有肌肉丰满而骨力不足之感。篇幅失于冗长，夹杂着一些与正文无关的場子，損害了故事的連貫性，妨碍着突出主題。一本戏往往多到四十場以上，从头到尾要十几个小时才能演完，而主要情节占的篇幅幷不多。这是很大的一个缺点。有閑的士大夫們可以慢慢地欣賞，或挑选自己所喜爱的几段演

着看，一般的观众就会不耐烦。昆曲的衰落，剧本冗长、故事不集中、主题不够突出也是原因之一。

人民大众看戏总要求故事完整，有头有尾，脉絡貫通；人物形象鮮明，爱憎分明；情节要紧凑，交代要清楚——情节不紧凑就不容易引起兴趣而容易温，交代不清楚就不容易看懂；对照要强，也就是說要有矛盾冲突，显示出强烈的戏剧性；詞句要通俗，說唱出来要讓人能听得懂；声腔要爽朗高亢而有变化，首先讓人听得見，还要听得好听，唱得要动人。还有一点很重要的，就是戏最怕罗嗦，要能重点突出，要言不繁。中国戏曲就有这样的传統，而到乱弹格外鮮明地表現出来了。

过去人們都說中国戏曲是浪漫主义的。的确它带着浓厚的浪漫主义色彩，表达着人們的理想和願望。但它是和当时当地人民的現实生活紧密結合着的。其所以千百年来深入人心，正因为人民从舞台上不仅看到生活的縮影，也体会到生活的本質。

乱弹(包括各地方戏)是以小戏起家的。民間艺人沒有足够的資財組織大班，他們就凑合少数的演員演人少的戏。以徽班、汉班的旅行剧团为例，人数最少的只有七个人，那当然很困难。所以有"七紧八松九快活"的話。人少只能演两三个人一出的折子戏，很难演出整本大套的戏。要等賺了点錢，队伍逐渐壮大后才能演大戏。所演的短戏是各色各样的：有的来自元杂剧，有的根据传奇剧改編，有民間传說，有根据小說或說唱故事改編，还有就是直接反映当时当地的現实生活的小戏。他們发展成了大班的时候，根据每个剧种或每个班子的习

慣和特点，剧目各有重点不同，一般的都是成了大班就更多的演历史戏。成了大班以后，他們仍然不会脫离一般市民和农村的观众。他們一代傳一代，以卑微的身分处在广大群众当中，經受着种种艰难困苦，看过无数的悲欢离合，尝过酸甜苦辣各样的人情滋味。他們懂得群众欢喜什么，不欢喜什么。他們严格的鍛炼着表演技术，同时深刻地体会着人民群众的爱憎。有些剧种——例如秦腔、二黃，历史原来很长，这些腔調当弋腔昆曲盛行的时候，早已存在民間，逐渐发展，"由附庸蔚为大国"。他們編剧的方法比杂剧奔放自由，比传奇扼要而簡練。最初把几个小戏串連成为一个整本戏，往往显得生硬。例如王宝釧的故事，分为八段，每段成为一个小戏，都頗可观。把八出小戏不加剪裁連起来不能成为一个完整的剧本。还有些戏单出小戏很好，整本却不精彩，就只剩下单出。經过相当时間的酝酿过程，才有了把一个完整的故事在約三、四小时內演完，象"四进士""秦香蓮"之类的整本戏。它在結构、故事排列、人物介紹、唱白的安排方面，繼承了杂剧和传奇的传統，而又在原有的基础上发揮了創造性，做到了故事完整，人物形象鮮明，对照强烈，节奏明快，結构簡练，文詞通俗，声腔嘹亮。这是符合于广大群众要求而經过考驗来的。过去人們多从文詞之美評論戏曲剧本的得失，观点十分狹隘，認为杂剧传奇之外沒有戏剧文学，这是完全錯誤的。我們在各种地方戏里都能发現很好的剧作，如果我們要写表現中国人民、反映中国人民生活的戏，就可以而且应当多向传統的戏曲剧本学习編剧，其中尤其值得学习的是地方戏。

七

中国的舞台原来是能从三面看，沒有布景，不用幕的。因此表演和編剧都根据这样的舞台条件而有特殊的創造，具备着特殊的风格。中国戏是歌（唱工）、舞（身段和武工）、表演（做工）、道白四者同时具备而又結合得很好的特殊的戏剧艺术形式（有人認为中国戏还包括着朗誦和默剧的成分是不錯的，为談話的便利起見，我想把朗誦部分归在道白里，把默剧部分归在表演里）。至于四者如何适当地配搭——那样多一点、重一点；那样少一点、輕一点，这要看戏的內容和性質来加以处理。写剧本的必須通曉表演艺术，給演員以发揮才能、表現技巧的机会；演員要演好一个戏也就要有多方面的技能。

要全面介紹中国戏的表演艺术很不容易，在这样一篇文章里尤其为难，只能概略地談几个特点。

戏必須讓人容易看懂，而大多数的人看戏首先要明白演的是什么故事。中国农民的历史知識大部分是从看戏得来的。因为戏里表演着許多历史故事。为广大人民群众演戏，就必須把故事介紹清楚。整本戏故事一定要完整自不用說，就是摘取整本戏中的一段来演，也不能完全沒头沒脑。——有許多戏的故事是家喻戶晓的，从中抽一段演，多数观众也能看懂，但不是每个观众都懂，所以折子戏也都有些必要的补充叙述。有許多折子戏单独看也成一个独幕戏的样子，我想就是这个原故。戏，首先要讓人容易看得懂，但故事安排得不好也就不

容易看懂。中国戏多用源源本本的順叙，比較少用倒叙；故事的关鍵部分必然着力交代清楚，就是小关节目必要时也甚至不惜重复交代（善用重复是一种技巧），用意不过是讓人容易懂，并加深印象。

源源本本叙述，清清楚楚交代，会不会弄得平鋪直叙、冗长拖沓呢？不会。我們可以把关鍵的部分着重描写，把非关鍵的部分带过或略掉。在中国舞台上时間空間的运用十分自由，但絕不因此而有所浪費。例如写信，只要由寄信人用一两句話說明寄那封信的目的——約人会面、赴宴、会战等等——就行，沒有把信念出来的必要。宴会只要摆上几个杯子，吹打，入座举杯就行，宴会的細节全部可以略掉。因为观众要看的不是宴会，而是宴会的目的和所起的作用。从甲地到乙地去办一件什么事或会一个什么人，不管两地距离多远，演員可以用下場再上場的方法表示起程和到达（这样做就要当作两場处理），也可以在台上轉一个弯就算到了——观众所要知道的是到了之后如何如何，不需要知道在路上的情景。但如果行路的情节是主要的，那就得着重描写。例如"坐楼杀惜"宋江丢了书信，从街上找到門里，再找到楼上臥房里，表演得非常細致，交代得十分清楚。就是要从这里看出他心里是怎样着急；最后他肯定在开楼門时掉的，观众也就等着看下面的戏如何发展；所以路虽短，要着重描写。又如"穆柯寨"，許多人从雁門关走到穆柯寨，路隔很远，来来往往好比进門出門那么容易，正因为路上沒有需要交代的事，就从略。还有就是上楼下楼、出門进門、上船下船都只用动作表示就可以分得很清楚，

只要交代一下，观众也就明白。时間的变换也可以用簡单的方法表示，例如一个人早上出来打魚，經过一段表演之后，他看看天，說日落西山回家去吧，也就明白了。还有象一夜到天亮，就用更鼓来表示，非常經济而有效果。总之观众只要能明白就不必多加說明，观众能想象到的就留給他們在想象中去体会。台上不必有山、水、楼、門、船、馬之类，通过演員的动作和观众的想象，比看見眞实的东西更能收到艺术的效果。舞台不管怎么宽，总是狭小的，演員的表演和观众的想象結合在一起，就可以創造出更寬广更美丽的境界。还有就是唱詞和道白是精练的艺术語言，不貴在长篇大套，而貴在能传达弦外之音，言外之意。观众来看戏，有看得到的，听得到的；也有看不到听不到只能在想象中体会到的东西，交織起来，艺术的境界就更广闊。更能得到美的欣賞。要創造这样的艺术境界也不是容易的，主要要看演員的表演技巧能否达到一定的标准。最簡单的如行船、走馬、开門、上楼、进窑之类的动作，也要經过一定的基本訓練才能做好。动作要充分表現舞蹈之美，唱白要感情充沛，悅耳动人。做工、表情要眞切而深刻，这一切都是为了表現生活、表現人物。

戏曲演員要求有高度的技术修养，同时在表演艺术方面有一套程式，要善于运用。程式不是死板的，是能灵活运用的。程式好比一套字母，拼起来就成为文詞，拼成怎样的文詞，那要看一个戏所要表达的是什么，其中人物的性格、思想感情是怎样的来作决定。运用得好与不好，那全看演員的艺术修养。有人認为中国戏专重外形，不注意表达內心活动，这个看

法是不对的。还有人說中国戏的动作不是直接从生活来的，那也不对。中国戏里所描写的人物，总是善恶分明，所以形象也鲜明。中国观众不喜欢看晦澀难解的人物形象。因此，在中国戏曲里，象欧洲近代剧里某些戏那样专为挖掘一个人物复杂的心理状态的戏，可以說是沒有，但这不等于說中国戏曲不注重心理描写，它的长处就在能用簡单的綫条勾勒出人物的形象，并使他的內心活动自然流露。一个演員能不能把戏演好，也就看他能不能掌握这一点。而且有各种不同性質的戏，就有不同的表演方法，还有即使同样性質的戏，却有不同的着重点：有的重唱，有的重舞，有的重念白，有的重做工，而这四者又永远是紧密結合不能分离的。象关羽"单刀赴会"那样，有歌有舞有白有做，綜合起来表現出一个英雄人物的忠誠、勇敢、机智和他的气魄。象这种戏沒有什么曲折复杂的心理描写，可是象"坐楼杀惜"、"西厢記"的賴婚、"柳蔭記"的楼台会等就大不相同，每个人的心思那么深刻，交織得那么細密，而情感那样的激动，都从节奏鲜明的外部动作表現出来。

不能否認戏曲的形体动作是强調舞蹈之美的，但是必須認識戏曲也是通过人物表現生活，演員的形体动作不可能不从生活中来，否則观众就不予認可。把生活当中的动态加工提炼，使其美化、舞蹈化，来表現艺术的眞实，不为舞蹈而舞蹈，这是中国戏曲的一种特征。誰都知道，"起霸"的动作是表示战斗前整頓盔鎧；"趟馬"是表示試馬、跑馬；出門进門、上船下船、上楼下楼等，是不必多加說明，一看就懂的。至于抖袖，因为近年来旦角要水袖花样增多了，人們就誤以为抖袖只

是为了舞蹈之美并无生活根据，其实角色出場时的抖袖，不論男女都是整飭仪容的一种动作，过去穿长袍大袖的时候在生活当中原来有的。此外如生气的时候拂袖而去，相爱时联袂同行，举袖拂尘，掩面啼哭，振袖惊駭等等，都从生活中来，不过較为夸张、美化罢了。水袖无論舞得如何巧妙，决不能违反剧情，决不能不与角色的身分、感情吻合。戏曲里的舞蹈动作是为着塑造人物形象，表現生活，是从生活来的。

八

以下我想总的举几个例子，并从各个角度来試談一下：

"打漁杀家"，蕭恩和桂英一上場，听他們三言五語，看他們的动作，就知道他們是父女二人。家道貧寒，打魚为生。父亲年迈，对他的职业有些厌倦，而为生活所迫不能不干。我們只看見蕭恩撒了一网，沒有得魚，他却吩咐女兒把刚才打的几条魚烹了下酒。看他的行动和他的气派，不是一个普通漁夫，并可看出他当时的心情煩悶。及至倪荣、李俊两个人来訪問他，就看出他是江湖上的英雄好汉。蕭恩和倪、李二人刚刚在船头上坐下喝酒，一个坏蛋上場，意欲調戏桂英。蕭恩問他干什么的，他說是問路的，問他："問的是那一家？"他假說問的是丁府。原来丁太师是那里最有势力的大地主，他想借丁家的旗号唬蕭恩。蕭恩未尝不知那坏蛋的来意，可是他还是老老实实指給他到丁家的路。不料那个家伙还在賊头狗脑，他才把他撵走。倪荣問蕭恩那人是来干什么的，蕭恩

說："問路的。"倪荣說："那里是問路的，分明是……"萧恩馬上止住他說："量他也不敢。"从这里看出萧恩的处境——年老，有了家，生活困难，要顧全在江湖上的声誉，又不想象过去那样随便闖祸。接着丁家討漁税的来了，萧恩請求延期，丁家的奴才出言无状，激怒了倪荣、李俊，把他赶走。倪荣对萧恩說："萧兄如何这等懦弱？"萧恩說："他們的人多。"倪荣說："我們弟兄人也不少。"萧恩說："他們的势力大。"倪荣說："欺压俺弟兄不成！"萧恩說："这就难說話了！"在这簡短的对話里，看出萧恩痛苦的心情，隐忍的态度。另一方面也为下面的戏留好余地——萧恩被逼得忍无可忍，打走了丁府討漁税的教师爷，再去告状，幻想着法律还能有些保障，不想县官非但不准状，还打他四十板子赶下堂来。他这才一气弃了家，和女兒一道去把丁太师杀了。这个戏只看头一場就显得那么簡洁：只寥寥几笔，就把当时的社会情况，劳动人民的处境，豪紳地主的横暴，萧恩这个人物的心情点染出来。而整个戏一气貫注，精力飽滿。在表演方面，萧恩、桂英的人物造型，长年累月以来吸引着千千万万观众的同情。就在編剧方面的确也是高手。

"坐楼杀惜"写的是一对貌合神离的男女——宋江和閻惜姣。女的已經爱上了别人，男的虽然听了些风言风語，却不大相信，对女的怀着猜疑，又还不免有所留恋。彼此見面，互相試探，閻惜姣只想早点散了拉倒，就一个劲兒呕宋江，逼他提出离婚，可是宋江却不松口。一来他知道了閻惜姣私通他的学生张文远，他气不过；二来这件事情有关他的体面，他还沒

想到一个适当的方法应付；还有就是对閻惜姣不免还有些舍不得；直到最后他才下决心和她断絕。可是过了几天，被閻惜姣的母亲一拉，他又去了，以致遺失了梁山泊給他的密信，被迫杀死閻惜姣，犯了命案。大体輪廓如此，实际这两个人物的心理状态比我說的还更要复杂。这个戏描写人物的内心活动，頗为細密而深刻，对話极为生动，因此不是真能表現性格的演員就很难演好。这是屬于做工戏的。从这里可以学习如何念台詞，如何传达人物的内心状态，如何掌握节奏。

“焚香記”演的是王魁負桂英的事。歌女焦桂英資助落魄的秀才王魁上京赶考，临行时节，王魁想起他飢寒交迫，倒臥长街，多亏桂英救他，感恩戴德，无以为报，他說要把她当作自己的母亲、自己的老师一样，他拉桂英同到海神庙去发誓，表示永不負心。这場戏里的王魁真是情意纏綿，恩感深厚，焦桂英十分为之感动。一到他进京得中状元，入贅相府，立刻觉得娶一个卑賤的歌女，有辱身分，便派人送一封信、二百两銀子給桂英，就此一刀两断。焦桂英拒絕了富貴人家的利誘，靜等王魁回来，好容易接到一封信，拆信一看，只觉得天旋地轉。她想去控告，官府是不会准她的状子的。她只得点起一把香到海神庙对菩薩去控訴，泥塑木雕的菩薩也不能替她作主，她把神象打倒，就在庙里自杀了。她的鬼魂一直追到京城，活捉了王魁。这个戏傾向性异常明显，写王魁滿身錦綉却是虛伪卑鄙、忘恩負义的小人；焦桂英一个卑賤的歌女，却是真摯善良、情深意厚；一旦受了欺侮，憤怒的猛火把菩薩和仇人一起烧掉，自己也同归于尽。这个戏从头到尾情感激越，对照强烈，爱憎

分明，歌詞和对白都入情入理，十分动人。川剧艺人为王魁和焦桂英創造出生动的不可磨灭的形象。

“彩楼記”説的是一个富貴人家的小姐刘翠屏爱上了貧而多才的青年呂蒙正。翠屏的父亲嫌貧爱富把他夫妻赶出門去，他們一同住在破窑里，受尽飢寒之苦，貧而不改其乐。呂蒙正終于点了状元回来，刘翠屏的父亲想接他們回家，他們拒絕了，刘翠屏不再認她的父亲。这种諷刺嫌貧爱富的戏很多，这个戏特别富于幽默，而沒有一点火气。整个戏似乎很平淡，有一場是呂蒙正带着妻子回破窑；下一場是一无所有过穷年的光景；再下一場呂蒙正到和尚庙里去赶斋，扑了个空，回窑来看見里面煮着一鍋粥，而窑門外在雪上留有男子和女子的脚印，他疑心他妻子刘翠屏接受了人家的周济而有外遇，吵了一架，刘翠屏閃爍其辞故意气他，然后才告訴他米是她媽媽派人送給她的，解釋了誤会，这才勉强度过了残年。这样几場戏要写得有趣味，演得能吸引人是很不容易的。可是这几場戏就那么富于詩意，富于幽默感，在台上演出来无論动作、表情、念白无不生动自然，处处引人入胜，表現出高度的表演技巧。

“穆桂英”是一个很爽朗的表现性格的喜剧。这个戏唱工不多，以念白和做工見长，还有必不可少的武工表演（有使用双枪的舞蹈等）。这类戏若沒有武工表演，人物的性格就显不出那么鮮明。这类戏的剧本，不是为了案头欣賞的，单讀剧本不覚得怎么样，一到舞台上，就妙趣横生，十分精彩。

“将相和”写的是赵国两个大臣廉頗和藺相如的矛盾。廉頗自恃有战功，不滿于藺相如做宰相，故意与藺相如为难。藺

相如为着国家一再忍讓，而廉頗态度不改。后来他听了虞卿的劝告，明白了将相不和国家之祸，才感覺到自己錯了，毅然到藺相如那里負荆請罪。在簡短的几場戏里，表現出藺相如豁达大度相忍为国和廉頗勇于改过的精神。当廉頗听了虞卿的話，便毫不犹豫背起荆杖去見藺相如，表示悔改，彼此拥抱，从此成为刎頸交。表演是夸张的，节奏强烈，气势雄渾，两个人都显得忠誠勇敢，深切感人。

"赵氏孤兒"，程嬰、公孙杵臼、卜鳳，这三个人同有沉重的心情，坚决的意念和臨危受命、臨难不苟的精神，因每个人的处境不同，在观众面前就表現出不同的态度。这类传統的保留节目，有一套經过千錘百炼的表演方法，对人物的性格和心理描写，都是十分注重的。

关于中国戏曲的編剧和表演，簡单的几个例子决不足以概括說明，以上所举的几个戏，不过聊見一斑，但也可以約略看出在传統的戏曲里值得学习的东西还是不少。

九

关于学习传統，我想提出以下的几点意見以供商討：

(1)繼承传統不能毫无批判，毫无选择。中国的戏剧艺术是在封建社会里在被压迫被賤視的情形之下成长起来的。一方面它有深厚的人民性；另一方面也不可能不受封建社会的影响，而掺杂着糟粕。如果現代的艺术作品中有香花也有毒草，过去的时代里不可能只有香花沒有毒草。我們不能說只

要是旧的都是好的。总的看来，中国的戏剧艺术传統，菁华是不少的；但有些戏糟粕和菁华往往摻杂在一块兒，就在舞台上，也不可能沒有庸俗的低級的表演。解放以来，許多剧目經过整理，大体上可以說剔除了粪土，显出了珠玉的光采。但是我們在向传統学习的时候，要眞正懂得好坏，这就必須要深入研究，把自己变成內行，淺尝輒止，可能一无所得，或者忽略了菁华，拾取了糟粕。要吸取传統艺术的菁华部分，加以发展，来丰富新的創作，首先要懂得透彻，否則就談不上批判的接受。有人說，对戏曲不敢碰，怕鑽进去出不来，这还是輕視传統的說法。不鑽进去就无法了解传統，也就談不上繼承和发揚。

(2)話剧、新歌剧和戏曲，各有其不同的艺术形式、特点和規律，可以互相影响，互相浸透，互相学习，但彼此不能代替，学习传統不能硬搬。京戏和越剧同样是戏曲，如果京戏去掉了敲击乐器，改用越剧的音乐上場，就显得溫，而且很不調和。有的話剧，如果認为适当，不妨运用鑼鼓加强节奏感，但仍然是話剧。京戏里象“坐楼杀惜”对話很多，唱很少，但无論如何不是話剧。新歌剧有唱、有白、有舞，但和戏曲的各剧种还是大不相同。不顧到每一个剧种的特点，生搬硬套，是絕对行不通的。要向传統学习，首先要懂得它的长处、优点是什么，用来帮助提高；就是失敗的經驗也可供參考。

(3)在传統的剧目里，有許多很好的剧本。我們就看它怎样写人，怎样写人与人的关系，这是写剧本的关鍵。在戏曲剧本里也脫离不了思想、生活和技巧，我們可以通过剧中人物的行动，体会到剧作者的思想，看出当时的社会生活，出色的剧

本里面所出現的人，現在看还是活人；人和人的关系极为自然，这就表現出所反映的生活是眞实的。

沒有那一个剧本是沒有思想的，如果为着表达一种思想，或者为着要达到某种教育的目的，而在剧本里講长篇大套的道理，那一定不是好剧本。传統的剧作中就很少見有大講其道理的。中国戏曲是通过人物的感情和具体行动来表达思想的。通过焦桂英的感情行动，使我們不能够不同情她，不能不憎恨王魁，她并沒有对我們講什么大道理。看白素貞对許仙眞摯的愛，我們就憎恶法海。这样的例子多不胜举，我們为什么不可以学一学？

(4)戏曲剧本的写法，很象中国的水墨画，貴在生动簡明的点染和勾勒，不貴多作說明。我想学会这一手很有好处。生怕观众这个不懂，那个不懂，一再解释，并不是观众所欢迎的。但这并不是說不要交代清楚。

戏是讓人看着受感动的，不是讓人当謎来猜的，所以必須讓人一看就懂。昆曲唱詞难懂，但是戏的情节和人物的形象，还不难理解，有的道白也还比較通俗，所以还站得住。乱弹就連唱詞也比較通俗，所以就更行得开。一个戏不論它的陈义如何高，意思怎样深，如果不以平易近人的态度，淺显的表現方法，使人一看就懂，那就必然失敗，也就是违背群众观点。生怕挖得不深，以致流于隐晦，这是最犯忌的。中国戏曲要憎分明，开門見山，而又不流于平直的写法，可以算是传統中优良部分之一。

(5)为着突出主題，把重要的情节着力描写，把不重要的

部分略过，这也是中国戏曲——特别是乱弹剧本的优点。我們的話剧也好，新歌剧也好，不妨試一試。就我个人的經驗，眞正做到簡练，得費不少苦心。但簡练是很必要的。其次就是适当的夸张和必要时的重复叙述。“焚香記”里头焦桂英的打神告庙，赵艳容的金殿装疯，都是相当夸张的，但是弓不拉到那样满，那种强烈的感情就出不来。要那么夸张才显得眞实——艺术的眞实。关于重复叙述，戏曲里是慣用的，不仅是为了把故事的重要关鍵、人物的重要关系交代的更清楚，更重要的是加深观众的印象。話剧作家也有的善于用重复叙述，就好比在乐曲中有一个旋律常常重复出現，非常巧妙。有的作家极力避免重复的叙述或者不善于运用重复，以致有些戏只要有一句半句話听不清楚就前后情节不能貫串，这对观众是不利的。戏不象小說那样，看过了还可以翻过去看，巧妙地运用重复叙述，也还是合乎群众观点的。

（6）戏曲是歌剧型的，但特别注重道白，对話不仅是眞实生动，入情入理，亲切有味，而且还要韵調鏗鏘。这也是中国戏剧艺术传統的重要部分。从这里可以懂得中国語言之美，如果学习得好，对于我們写对話很有帮助。

（7）戏曲之所以为广大群众所喜聞乐見，主要是因为它入情入理，不管演員的动作和化妆多么夸张，但在人物的感情、生活（包括风俗、习慣）方面都非常眞实。令人看上去就好象确有其事，确有其人，情景逼眞，便易于为人接受；否則观众認为不近人情便不爱看。

一个戏就好比一部交响乐，每一件乐器，乐章的每一个小

节，都能独自发揮作用，但合起来是个整体。所以发展要合理，层次要分明。尽管是源源本本，但不是平鋪直叙，得有起伏，有高潮，結尾尤其要紧凑有力。戏曲中的許多好戏无不是这样。戏曲尤其对場次的安排，上下場的处理，特别注重。为的是力求条理順暢，交代清楚，有变化又有重点。这样就使一个戏的进行显出諧和而鮮明的节奏。戏曲的好演員，經常注意每一个上場和下場。有許多戏，角色一出場就能把观众的注意力集中起来，下場的时候，也还能給观众留些余味，我覚得这都值得話剧演員和新歌剧演員研究学习。

有人認为戏曲表演节奏鮮明，主要由于敲击乐器。我認为这个說法还不够全面。敲击乐器当然能起重要作用，但戏曲音乐是根据一个戏发展的层次来安排的。由于要显出場次安排的起伏变化，就要求敲击乐器作适当的配合。演員的动作、表演、台詞、歌唱紧密地結合着，簡明而集中地表达人物的感情，原来节奏就是鮮明的，因此要求敲击乐器給与适应。总的說，构成戏曲鮮明的节奏是由于主綫突出，明显的对照，夸张而簡练的表現手法。无論演什么戏，做到簡练明了也不大容易，簡练往往就不易明了，明了往往不容易簡练。戏曲的表演在簡明方面确有独到之处。簡明决不等于粗糙，更不等于肤浅。我們要求的是：情景逼眞，細膩深刻，有体有势，有声有色而要言不繁——以极其有限的、簡洁的动作和語言表达深远的情感——这也正是戏曲表演的长处。

(8)戏曲有一套基本功夫，同时有一套完整的訓練方法，首先是形体动作、唱工和念白，此外，便根据角色的行当最基

本的几出戏作为教材进行訓練。表演的方法有所謂手、眼、身法、步，这几种多半是和唱念紧密結合着的。在訓練的时候，可以分开进行，而大半是結合着进行。等到全部都学得差不多的时候，就可以逐渐深入，教师根据传統的标准一步一步要求学生。基本功夫的鍛炼，一直到成为名角每天都不能断。我認为我們的話剧、新歌剧都应該建立这么一套基本訓練方法。当然这也不能硬搬，应当根据自己的特点在传統的基础上建立一套新的方法，那就必須把传統的一套东西摸透，把其中許多最可宝貴的部分全部承受过来，推陈出新。基本功夫是非常要重的，形体必須經过鍛炼，动作才能够灵活、准确、漂亮。行話說："身段要随和"，那就是說，要使我們的四肢百体行动坐臥能够随心所欲而又显得漂亮(艺术之美)。就所謂"心到、手到、眼到、步到"。还有就是語言：必須把中国語言的特点和規律摸透。要善于运用声音；要懂得各种不同职业、不同性格、不同感情的人物的口吻；要善于运用各种不同的語調；要做到口齿清楚，声音嘹亮，語意明确，感情充沛，韵調鏗鏘，要充分发揮中国語言的音乐性。把形体和語言两方面的訓練都做好了，然后才算有了表演的工具。工具必須經常磨炼，愈磨愈精，愈用愈熟，才能随心所欲地用来創造人物形象、表达主題思想。戏曲演員在这方面下着毕生不断的功夫，話剧演員、新歌剧演員，我想也应当如此。

一〇

我們的話劇，五十年来在艰苦的斗爭中，积累下不少的經驗。艺术上也有一定的成就。但过去因为在极不安定的环境当中，沒有能够及时总結經驗，建立起一套完整的訓練导演演員的方法。解放以后成立了正規的戏剧高等学校，各剧团都設有演員訓練班。根据我們的实际情况，参考了苏联戏剧学院的教学計划和教学大綱；由于苏联专家的帮助，更有系統地学习了并运用了斯坦尼斯拉夫斯基体系的訓練方法；同时也就加深了对传統戏剧艺术的認識，正在进一步系統地向传統学习。关于形体动作、台詞和表演技巧，尽量吸收传統戏剧的优点，但是还沒有能够整理出一套有系統的完整的教材，这是我們正在努力的工作。

新歌剧也和話剧有同样的情形。新歌剧有唱、有念白、有做工、有舞蹈，似乎和戏曲沒有什么大的分别。但究竟是两个不同的艺术形式，无法混同。新歌剧的演員应当比話剧演員更多的学习戏曲是很必要的，但也不可能把戏曲的一套完全搬用。在新歌剧的演員中，有的习惯于戏曲的唱法；有的学习声乐出身，用的是西洋的練声方法。这两种唱法在相当长的时期內，互相矛盾，无法調和。現在我們的歌剧院分成两个部分，一个部分主要演西洋歌剧，如"茶花女""蝴蝶夫人""小牛"之类；另一部分主要演反映中国現代生活的、历史题材的、神話传說一类的戏。这样就两种唱法并存，这两部分的演員、导

演、編剧，也都感觉到向传統学习的必要。最近音乐学院有唱男高音和女高音的学生，学习河北梆子，唱的非常好，这也就証明了一个人可以运用两种不同的发声方法，唱不同性質的戏，并沒有很大的困难。形体訓練，中国的传統方法很有好处，它能够使演員的动作灵活、准确、漂亮，而身体的发育匀称。新歌剧和話剧的演員都在注重学习。关于舞蹈，新歌剧和話剧演員都学，新歌剧演員学得多一些，他們学民族舞蹈，也学一点芭蕾。除此之外，我們要在中国舞台上，反映中国人民的生活，表現勤劳勇敢的中国人民，必須要深入地研究中国的历史、风俗习慣，要眞正懂得中国人，还有就是对中国的語言之美还要精深的体会，能够完全掌握运用。这是剧作家、演員、导演都应当多下工夫的。这样也才能繼承传統、发揚传統。

党的文艺方針是“百花齐放，百家爭鳴”。我們需要有各种不同形式、不同风格、运用不同手法的戏剧艺术。我們要求艺术的多色多采，只要是有利于社会主义建設，不违反社会主义原則的；有利于国际团結和民族团結的，符合于爱国主义和国际主义精神的；有助于提高共产主义道德品質的。所有不同程度的政治性、不同程度的艺术性的各种題材，各种写法、演法，都是非常自由的。这一点我們覚得苏联做得很好，值得我們学习。在我們的节目单上，有中国的現代剧、历史剧和民間传說、神話剧，各种喜剧和悲剧，各种地方戏，还有外国的現代剧、古典剧，我們准备着有系統地介紹苏联以及各兄弟国家还有西欧有名的歌剧、話剧。

我們認为传統是不能割断的，必須永远繼承。但是传統必須发展，沒有发展就会有由停滞而趋于中断的危险。中国的戏剧艺术有它显著的特点，有它悠久而优良的传統。我們异常珍爱它，要极力使它发揚光大。今天，在中国共产党領导之下，一切艺术具备着远大发展的优越条件。六亿人民的国家有极为丰富而肥沃的土壤，将使我們的戏剧艺术不断开出万紫千紅的花朵。我們还要更多更好的学习苏联的先进經驗，并向我們的兄弟国家以及其它各国优秀的艺术传統学习，来丰富我們的传統。这也并不是一天能够做到，需要經过不断的努力。我們将为此而奋斗。

1959年5月于北京

談幕表戏

用幕表演戏是文明戏的特点，但不是文明戏所独有。京戏和地方戏排新編的戏的时候，往往也沒有完整的剧本，只靠一张“提綱”（就是幕表）——老年間有些戏本子是保守秘密的，在排演的时候，只給比較重要的角色每人发一个“单片”（只屬于他个人的剧詞），演完戏就馬上收回。提綱也是一样，誰排戏誰就保存那个提綱，不許人抄的。事实上演員不識字的多，給他全本也沒什么用，有許多角色得了单片，还要請人帮他念，他只能死死記住。可是在上海排連台新戏，往往单片也不发，排戏的只談一个輪廓。旧戏有一定的規矩，有些場子就用旧节目当中的場子去套。戏排过之后，就由演員和自己有关的角色去合計；武戏就按着一定的套子去編排，有什么新花样新套子，也得反复排練几次才能上台。这样排出来的戏，因为沒有固定的剧本，往往就有許多“水詞”（順口溜的唱詞），只要仔細去看，仔細去听，就会看出許多毛病，所以戏曲演員只要稍微爱惜自己的艺术，就要求有“准綱准詞”。他們認为为着赶排新戏卖錢，来不及写完整的剧本，不可能有准綱准詞，那是不得已的。因为当时上海的連台新戏，多半只靠离奇的情节、噱头和机关布景卖錢，戏的本身怎么样——是不是合理，是不是

有艺术价值，是不是能发挥演員的长处，从来就不顧及。而且，即使有了剧本，老板限期克日催着要演，可是演員連台詞都沒有記熟，打鼓的对場子也还弄不大清就上去了，有时就弄得很乱。这种情形无論是編戏的也好，演員也好，音乐方面的人也好，都是心里非常难过的。可是新剧的幕表戏怎么样呢？

幕表戏就是沒有剧本只靠一张幕表演戏之謂。編剧的人并不写出完整的剧本，只根据传說、笔記或者小說之类，把故事編排一下，把它分成若干場，每一場按照故事的排列分配一些角色，有时写明上下場的次序，有时不写；有时注上按照情节非說不可的台詞，有时連这个也沒有。排戏时，只要把角色派好，把演員的名字写在剧中人的下面；大家聚攏来，把戏的情节，上下場的次序說一說，那就編和导的責任都尽了。有时大家聚不起来，編戏的人就找机会分别和演員去談，必須碰头的人就拉攏来斗一斗榫；不需要碰头的，就讓他去各干各的。最初就是宣传革命的戏也还有些組織，越到后来就越随便。編戏的人以为只要情节弄得复杂离奇一点，不管合理不合理，台上有噱头就行。这就覚得編剧也沒有什么困难，拚着一晚不睡或者一下午不打麻将、不上茶館，就可以赶出一张幕表来。演員胆子也越来越大，反正家庭故事，大致都差不多，只要記住了剧中人的名字和他們的关系，知道故事的大致輪廓，就可以上台去扯一通，而且包管获得掌声和笑声。这样也就不願意排戏。甚至于在上台之前，坐上了化妆桌子还不知道上台去应当干什么，編戏的人一面看他化妆，一面把戏的情节說給他听，然后上一場說一場；可是演員往往以此自鳴得意，从場上

下来滿面笑容說："我刚来的时候一点不知道今天晚上演什么，可是刚才这場，居然不坏，台底下还是吃。"大家想想，这样下去还能演出好戏嗎？但这是不是說用幕表演的戏就沒有演好了的戏呢？那也不然，有的戏因为組織得严密一点，編戏的人有比較詳細的計划；規定了应当說些什么，不能說些什么这样一个范围；再經过演員們一些共同的研究，这样在台上就不至于純任自由发揮，这样的戏經过多次演出之后，可以由生到熟，由參差到比較整齐，由沒有剧本演到好象有剧本，例如"空谷兰"、"恨海"就是这样。还有一个戏的某些場子，由于演員配搭得好，經过他們相互的研究，想出許多法子，就片断地把戏演好了，例如"珍珠塔"里方卿見姑娘唱道情，这样的場子，就在整个戏里片断地被肯定下来了。这类的地方，从演員的表演看是有些好的經驗可以总結的，但不能說这就是幕表戏的优点。如果有剧本，演員还可以做得更好一些。当时文明戏不用剧本，除了每天换戏来不及写剧本之外，还有就是那时还不可能产生职业的剧作家，許多編戏的都是初学乍練，边做边象的。編剧很难把一个剧本包下来，他只能够写一张幕表，規定一个大体的輪廓，讓演員来替他补充。这样的編剧者如果也称他为作家，那恐怕他自己也不一定好意思承認。我以前也写过幕表，可是过后翻开节目單看一看，有某些戏写着"予倩編剧"，我就滿身起鷄皮疙瘩。可是現在为着要肯定文明戏一些成績，就把幕表戏作为一个創作方法，称写幕表的为作者，把大家来随便拼凑看成集体創作；今后会不会发展这样的集体創作而显出它的优越性，我无从有預見，但是就我个人

的經驗：我写过幕表戏，演过好几年幕表戏，我在台上也很少被人难住过，可是把用幕表演戏称为“幕表制”，要把它作为一种創作方法，我根本不能理解。我回想过去，我的眼前出現一张张的幕表，也出現一群群的观众对我拍手发笑或者流眼泪，而我只为着怕人說我是“死口”就随便胡扯，拿着不成熟的、杂乱无章的东西去蒙混他們，赚他們的錢，这是多么痛苦的事啊！但是观众是不能欺騙的。拿解放前的京戏为例，有些剧場因为拿不出眞正的貨色，就拿低級趣味的东西充数，开始也卖滿座，后来就不行了，有很多人发出慨叹說：“这样下去京戏要完了！”的确象解放前上海有些剧場那样的搞法，如果不是解放了，得到挽救，京戏的衰落也会成为意中事。文明戏的衰敗更是有力的明証。

有人說幕表戏可以迅速反映現实，的确过去曾經有把头一天的新聞报导第二三天就在舞台上反映出来的事。但如果滿足于那样的反映現实，那也簡单之极，剧本也就成为多余。无奈那样的做法，怎么也不会成为戏剧。一个比較好的活报也要經过一定的时間才能編成。活报要短，要簡单，要观点明确，要善于运用标語口号起宣传鼓动的作用，对于敌人要能一下就击中要害，但这和戏剧的性質不同，戏剧反映現实的方法也跟活报不同。当然活报因为要紧急处置就来不及慢吞吞地写剧本，可以用各种方法求其迅速实現，但一个正規的戏剧，用活报的方法来处理却不会有好結果。

題材广泛并不是只有幕表才能做到，写剧本也未尝不可以运用各种不同的題材。弹詞戏曾經用幕表演出过很多，是

不是有了剧本就不便于演弹詞戏了呢？事实上有了剧本会把弹詞戏演得更好。古装戏、时装戏、西装戏都是一样。就是现代的話剧題材也并沒有限制。說用幕表不用剧本題材可以广泛些的理由并不存在。

有人說，有了剧本对話就会不自然，也有人說台詞要背熟了就会象背書，这两种說法意思大体相同，就是不想要剧本以便自由发揮。戏剧必須有組織，要有主題思想、貫串动作、恰切的对話和最高任务才成为戏剧。戏剧家所画的蓝图不能包括舞台上的一切。舞台上的事情，主要是靠演員来完成的，但是絕不能沒有剧本，沒有剧本就沒有依据。在不得已的时候，在特殊情况之下，可能剧本还沒有完全写好，就开始排練——如南国社初期，田汉的剧本头几幕已經在排，戏也要上了，最后一幕往往还沒写完。他是一面写一面排的，那是一种紧急的战斗。但必須指出，那时候的戏是有剧本的，不是用幕表演的。跟文明戏（初期話剧）用幕表演出的那种情形完全不同。所以南国社的戏一上台，完整的剧本就出来了。那是一种有組織有領导的集中的行动。南国社的戏从来沒有那个演員在台上不顧剧情自由发揮。至于念台詞自然不自然，那看演員会不会念，懂不懂得念台詞。根据剧本念台詞，首先就要把剧中人的話变成自己的話，連記都記不住，要求把台詞念得自然，那是不可能的。如果由演員自由发揮才能够說得自然，那只能演員說他自己的話，或者是把剧中人物不根据剧作者的意图、只根据演員自己的假定来处理。即兴的台詞很容易歪曲戏的主題思想，破坏戏的統一，还容易使人物的性格前

后矛盾。还有，即使自己的台詞准备好了，不知道別人要說些什么，往往两人一碰面就說得牛头不对馬嘴；有时两个人对好了口，一到台上忽然灵机一动，詞兒变了，这也是极平常的事——在这种場合就得临机应变，有时也可能忽然說出些有趣的話，也可能双方对扯，弄到不可收拾，也可能一方夸夸其談，对手弄得很窘。不过无論怎样，沒有下不了台的，因为并沒有准綱准詞，錯了就将錯就錯，蒙过去就算。"幕表制"就有这样些"好处"！幕表演惯了戏当然受不了剧本的拘束，就說那样的演法可以使人物的形象鮮明活泼，也可能就会有人附和那种說法。其实那样极容易定型化，而且极容易千篇一律。一个演惯了迂腐老夫子的，就在任何戏里都是那付腔調，离开了那付腔調沒有噱头，又很难創造出第二付腔調。其他的脚色也有同样的情形。

說是幕表戏演員可以帮助"作者"丰富戏的內容，补作者經驗之不足，可以代替作者創造人物形象，这样的看法的确想得很美，但事实上这是一种极不切实际的如意算盘。一个戏里头有許多演員，用什么方法使这些演員的看法想法、思想企图和幕表作者一致呢？一个演員即使他是个天才，他也无法代替作者来做全面的計划，根据那个計划来創造自己的角色；而且除他之外还有其他的角色，他又怎么管得着？别的角色也和他一样，只能够自己管自己，还有就是为着自己不出岔子，极力和同場的人私下合計一下，免得上台砸鍋——这种要求一般是一致的，但至多也只能做到这样。有时候因为太仓促了，或者因为这一場的主角十分大意，就連事先斗一斗头都

做不到，又怎么談得上帮助幕表作家編戏呢？而且演員的生活經驗也并不一定就多于作者，很多演員只大体熟习一两种人的生活，他們又拿什么来帮助作者創造新的人物形象呢？

因为沒有劇本，演員在台上就可以自由发揮，有人可能以为这样可以給演員更多創造的机会，可是这种无組織无中心意識的自由发揮，会給戏劇带来怎样的后果，恐怕也不是很难明白的事。张三自由发揮，李四也不甘示弱，就是一个小角色也总要有一点噱头才好下台，眞是"八仙过海，各显神通"。我在"自我演戏以来"里所举，我跟顧无为、任天知同場，那种不得下地的情形并不是特殊的，而是当时舞台上极普通的現象。几个有代表性的演員，都感覺在台上随时要准备应付突发性的情景（因为沒有劇本所給与的規定情景，突发性的情景就随时存在），其他也就可想而知了。

用幕表演戏，在初期話劇是給与了一些便利的，因为那时候每天要換戏，就不得不那样。到了今天，就沒有那样的必要了，又何必在这个时候来提倡幕表戏呢？如果認为沒有劇本比有劇本更灵活、更容易反映現实起宣传鼓动作用，那倒很好，可是事实上不是那么回事情。匆匆忙忙凑起来一个戏，能够保証观点正确嗎？演員在台上自由发揮，能够保証不出毛病嗎？我們要求一个戏要思想性跟艺术性相結合，要用艺术为政治服务，如果一个戏对話都沒有准稿子，又怎么能够做到思想性跟艺术性相結合呢？一个戏沒有严格的規定情景，沒有确定的貫串动作，沒有統一的台詞，又怎么能够表达主題思想达成最高任务呢？

通俗話剧可以根据它的传統，运用他那独特的、跟現代話剧多少不同的表現方式，发揚它在表演方面的許多优点，它可以保持它的风格，成为一个流派，但必須要有剧本。如果我們認定通俗話剧是戏剧艺术的一个流派，那就决不能把它当作沒有剧本、凑上就行的、簡单的东西，而对它做出降格的要求。通俗話剧，通俗是它的优点，通俗的艺术，也是艺术，通俗艺术的好处就是能够雅俗共賞，但是做到这点很不容易。并不是說否定了用剧本、提倡了用幕表就能解决問題。正相反，要使戏剧艺术雅俗共賞，要使人民大众喜聞乐見，首先要有好的剧本。如果我們不从这方面去帮助通俗話剧发展，而只是怀念过去，要把萌芽时代在不得已的情况之下所用的方法在今天来重复，那并不是帮忙，而是帮倒忙。前回我見了一些滑稽戏的演員，他們一致强調剧本的重要。当然写好了剧本，在演出当中演員还是有很大的自由可以发揮創造的。認为剧本只能起限制作用那种看法是錯誤的。一个剧团所用的剧本，并不是固定一个人写的，也并不至于固定一个題材。在今天我們深入生活的机会非常多，創作有充分的自由，作家也好，演員也好，生活的范围只有一天天扩大，眼界只有一天天开展，認为只有用幕表才能使演出节目多样化，这也是錯誤的。

初期話剧（文明戏）为我們話剧艺术做了奠基工作，开辟了道路，在一个时期展开了一个新的局面；給了中国的戏曲以新的影响，还帮助了电影发展；在表演方面直接反映了社会生活，創造了以前舞台上从来不曾出現过的許多人物形象，这些功績是不能埋沒的。它之所以趋于衰敗，最主要的原因，就是

在辛亥革命失败、政治低潮、局面混乱的那个时候，找不出发展的方向，也没有正确的有力的領导；演員又品类不齐，剧場都抓在流氓买办和唯利是图的商人手里，使演出日趋于粗制滥造，甚至于腐化墮落，因此即使有志之士也感覺一筹莫展。到了今天一切都和过去不同了，这一个已經衰敗的文明新戏，如果要使它复兴，就必須加强領导——政治的領导、艺术的領导；要有剧作家替他們写剧本，写多色多采雅俗共賞的剧本，而决不是讓他們自己弄一张幕表，到台上去自由发揮一下就能解决問題。我們很难要求通俗話剧每天演活报，它也不可能經常反映头一天的新聞記事。通俗話剧也和其他的剧种一样，要演戏，要演整整齐齐象样的戏，把沒有剧本的戏要演得象有剧本那么整齐，那是非常不容易的，必須經过很长的时間。把排得不熟練不整齐的戏給观众看，很容易失掉信用，一度失掉了的信用就很难于挽回。三四十年前观众对新剧还看个新鮮，差一点也能得到原諒，可就是因为經常把粗制滥造的东西給观众看，失掉信用而已經趋于衰敗。何况今天的观众水平提高了，对艺术的要求也高了；更何况有許多剧种在比着，如果貼张幕表就上台，又怎能和別的剧种竞爭呢？我看还是不要那样吧。

1957年8月

演員必須念好台詞

誰都知道演歌剧要会唱歌，演話剧要会說話。可是有些人以为演話剧是再容易不过的。曾經有人对我說："話誰不会說？只要胆子大，嗓子大，能够到台上去嚷就行。"这尽管是外行的胡說，然而事实上，我国自有話剧以来，对于台詞的确是沒有給予应有的重視，也走了不少的弯路。我导演过許多戏，一般的說演員們对台詞是不大願意多下工夫的，所以在这方面看不到什么成就。直到最近才听到有些同志提出迫切的学习台詞的要求，这是完全正确的。

斯坦尼斯拉夫斯基掌握了丰富的舞台經驗之后，透徹地闡明了一个好象簡单的眞理：演員应当善于在舞台上說話。他在将近六十岁的时候，他說他的台詞不够表現普希金詩剧全部丰富的內容和那种感人的力量。他希望把他演过的角色重新再演，要加强台詞的音乐性，不然就无从表現人物的內心生活。

斯坦尼斯拉夫斯基在"莫札特与薩里黎"这个戏里，扮演薩里黎这个角色，他說他对角色的內心和外形部分都准确地体驗到了，但是要把体驗到的东西用詩的語法、声音和富于节奏性能引起共鳴的語調来表現的时候，便覺得自己非常不

够——嗓子、語法、体态、节奏都不能掌握。因此他对于处理这个角色感到痛苦有两个季节之久。他发現許多演員的缺点，十有九是由于不会操縱台詞。台詞是舞台表現和影响观众最犀利的武器之一，通过台詞的眞实才能够把剧作的思想內容传达到观众中去。所以衡量一个演員的技巧，首先要看他念台詞的本領。象斯坦尼斯拉夫斯基那样的大师，都感到自已念台詞的技巧不够，他說念台詞是門学問，应当有一定的规律——可是他还不能掌握那个规律——尽管他完成了他的体系，也論証了台詞的規律，他还是那么謙虛，也可見台詞是何等重要。需要我們勤修苦練才能够运用呢！

話剧有两根大柱子，就是語言和动作。語言是表达思想的工具，斯大林同志說：“完全沒有語言的材料和完全沒有語言的‘自然物質’的赤裸裸的思想，是不存在的。”（“論語言学底几个問題”）思想的眞实性是表現在語言之中的。馬克思說：“語言是思想的直接現实。”演剧的目的，就是要把剧作的思想內容充分地、完滿地、通过艺术的形象向群众传达，以取得教育的效果，語言是特别重要的工具。体驗的技术（內部的）和体現的技术（外部的）是紧密結合着的。观众需要听个明白，看个明白；演員就要讓观众听明白，看明白。这就必須要使观众感覚到好听、好看，越看越有劲，越听越有劲，他們才肯听、肯看，才能对剧中人物起共鳴作用，才能接受你所要传达的东西，这就不是很簡单的。

我国的戏曲是歌剧，可是很注重念白，有“四两唱，千斤白”的說法。最初我对这个說法不了解，学过几年戏之后才懂

得說白实在是不容易（当然千斤四两的說法是多少夸张一点）。这并不是說韵白特别难，有时京白比韵白更难，王瑶卿先生以长于京白負盛名，因为他下的工夫大。并不是說只要是北京人就会念京白。有人說戏曲的白是用一种特别的調子念的，所以要学，話剧用的是日常生活的語言，所以只要口音大致不差，也就用不着怎么練习，反正越自然越好，照普通說話一样就成。他們在台下尽管这样想，一上舞台就感覚到台上和台下究竟不同，为着观众容易听得明白，他們不得不把嗓子放大一些，把語調拉得慢一些，不知不覚便形成了一种类似朗誦的所謂“舞台語”。过了些时期，覚得那种舞台語不够自然，要求使用“生活的語言”，于是，为着糾偏又回到日常用語的自然形态。可是太自然了，台下不是听不清就是听不見，要不然就听着清湯寡水，淡而无味，引不起观众的兴趣。話剧在中国，已經有五十年的历史，但是台詞的問題还沒有得到很好的解决，这是外部技术不可缺少的課程，非下决心把它学好不可。

演員們最怕自己說的話观众听不見，提高了嗓子又怕語調不自然。其实要讓观众听見，这是起碼的要求；听得明白，能够完全理解話的意思，能够通过台詞了解剧情、了解剧中人物、以至于剧的全部意义，这样才能起到台詞应有的作用；可是这还不能算是最高的要求。

戏剧所表現的是人，舞台上的人物都应当活生生地站在观众面前。活生生的人，也就是普通人，他的一切行动都是我們所能理解的，看他的动作、听他說話，都不可能感覚他是从

另外一个世界来的，即使他有一个理想向着明天，也一定能为我們接受，認为可能。但是单就外形是很难了解一个人物的。演員所要表現的是人物的內心生活。象雕塑，不用語言和动作；舞蹈、默劇只有动作不用語言；話劇是用語言和动作来介紹人物的。不同的艺术形式有不同的表現方法，話劇的观众决不会怀着欣賞雕塑和舞蹈的心情来看戏，一个演員如果不能用語言和动作传达人物的內心生活，那就必然失敗。观众听了台詞，不仅要知道劇中人姓什么叫什么，什么职业，或是他在干什么，和别人的关系是怎么样；还要知道他在想什么，怎么想——他如何爱，如何恨，如何进行斗爭，如何克服自己的缺点等等。他既是一个人，他必定有喜悅，有悲哀，有各种不同的情緒，他也可能犯錯誤；生活是复杂的，英雄的成就也不是一条直綫的；而且因为人物的性格不同，所表現的也就不一样，演員如果不能把人物复杂的內心生活細致曲折的地方表达出来讓观众得到理解，那就不能算是成功。台詞要在这方面起决定的作用。

就語言的本身說，台詞和日常生活的对話并沒有什么两样——日常生活語言每一句話都是有目的的。台詞是为了戏劇特定的目的經过选择集中起来的生活語言，它要在一定的时間中，根据規定的情景，說明一个戏的內容、故事，把劇中各种人物的形态、思想、感情和性格充分表达出来，这就必須概括、扼要、集中，非但是不能有廢話廢詞，而且每一句話、每一个字都要为着表达戏劇的內容、达到一个戏的最高目的而起应有的作用，使劇中人物鮮明地表現出来，使劇的主題突出。

为着在特定的場所（舞台上）、一定的时間內集中地表达一个完整的艺术目的，所用的語言必須經过选择，經过艺术的組織，使其特別精练而成为艺术的語言——富于表現力、說服力和音乐性、容易集中观众的注意、引起兴趣、取得共鳴的語言。

台詞既是为一个特定目的而組織起来的艺术語言，首先就要准确地掌握語言的邏輯性，把剧情表达得十分明确，起碼要求文法不能有錯誤，标点符号要严謹，这当然是剧作者的責任，但是演員要把紙上的語言搬到台上，从角色的嘴里头說出来，是要經过一段創造的过程的。当演員創造角色形象的时候，首先要深切地顧到台詞的邏輯性。剧本里的对話沒有声音，語言的节奏和韵律也只能意会；从角色嘴里念出的詞句，便由声音和語調的快慢、高低、輕重、刚柔、强弱、抑揚頓挫，而呈各种变化。有时台詞写得不够完善，好的演員可以給它补足；可是如果台詞念得不好，不仅不能表达剧作的內容，有时甚至于可能歪曲原意。演員对剧作应有必要的理解力自不用說，演員的理解力越高，对剧情的体会越深，就越能演出好戏；但是念台詞不仅是理解，而是一种技术性很高的劳动，非經过勤修苦練是念不好的。台詞是要通过观众的听覚、在观众面前当面発現的。台詞既是精练的艺术語言，演員就要运用精练的技巧才能念好。

一个戏必定有中心，也就是主題。主題要通过剧的中心人物来表現。戏里头有主角，是以集中的形象集中地表达思想。一个戏里所有的角色都是围繞着一个中心向同一的最高

目的发展的。

戏里表現一个英雄人物，不可能把他的一生从头到尾、好象写传記似的加以叙述，剧中所表現的只是他全部生活中最精彩的片断。英雄不可能絲毫沒有缺点，但是我們是拿英雄的崇高的理想、純洁的品質来給人民做榜样，教育人民的。如果写缺点，便要看他如何克服缺点；如果写錯誤，就要看他如何糾正錯誤。而且凡是一个英雄，在他一生最精彩的表現当中，必定是处理有原則性的問題，而表現出他的思想品質和信仰，表現出他值得千万人效法的地方。可是英雄也是人，不能說他在心理上沒有起伏，例如一个人遭遇了困难，或者是在斗爭中大敌当前，尽管他肯定有进无退，他的心情必定是非常复杂的；斗爭的进行是曲折的。在斗爭的过程中，根据人物不同的性格，也会有种种不同的表現。在他周围的人物，不仅是烘托主角，而是和主角一同为着表現一个中心思想而活动。这一切用台詞来表現，就要发揮艺术語言的效力，每一句每个字都必須非常恰当，非常細密，非常生动，而对于每一个角色都是恰如其分的（不恰如其分便不可能生动）。有些剧本的台詞往往容易流于冗长瑣碎，冗长瑣碎的語言必定会損害戏剧的艺术性，也就不可能突出戏剧的思想性。我們既是要以集中的形象表現思想，也就必須使用簡练概括的語言，但必須为大众所容易理解的語言。一个演員如果不能讓观众听明白他在說些什么，那就是最大的失敗。演員对角色要深入，对观众要浅出。

一个戏的全部台詞，总起来看是一个整体。在突出主題，

表現人物方面，必要的語句就应当一句也不少，沒有重要关系不能发生作用的便一句也不留。每一句話都不是孤立的，是和全剧的脉絡貫通的，每一句台詞都是根据一个情景产生的，一个情景接着一个情景，一个場面接着一个場面，台詞跟着进展。演員根据全剧的目的創造自己的角色，也就必須根据总体的要求，根据角色相互間的关系，处理自己的台詞，所以要特別注意台詞的貫串和交流。

艺术是从生活中产生的。沒有生活就沒有艺术，但生活不等于艺术。戏剧的語言不可能不是生活的語言，但它是經过艺术加工的，就不同于日常生活中自然形态的語言，而是一种文学的語言。我們讀剧本就可以接触到文学的語言，把这些語言搬到台上，我們便看出戏剧的語言有它显著的特征。

台詞是演員对着几百到一二千观众，用来表現剧中人物的生活形象的工具，它不仅是需要概括而精练，还需要經过艺术的夸张，但在观众的听覚中，应当是亲切的生活語言。演員要讓几百乃至一千多观众听明白他的話，声音就不能不提高一些，語調就不能不慢一些，字与字間的界限就不能不分得清楚，句子的重音和間歇不能不显著，节奏不能不鮮明，要不然观众就听不清；可是弄得不好就也可能讓观众感覚不自然。要讓人家明白，又听得亲切自然，这全靠演員的技巧。要观众听得見听得明白，要有一定的声量那是不消說的，但是只靠声音大是不行的，而且有时候声音大了反而听不見，这要看口齿是否清楚，句子的輕重音、間歇等处理得是否妥当。这也就是說要看你的声音、語調是否能和剧情、角色的性格感情相适

合。

平时説話不懂，可以再説一遍，台詞听不清楚，不能再来一遍。

平时說話沒有时間限制，台詞是有严格的时間限制的。

平时了解一个人，可以和他談許多話；在台上向观众介紹一个人物，便只能够用简明、扼要、最生动而最能抓住特点的对話。

台詞不能滿足于简单地讓人听出那句話表面的意思，还要使人家懂得他的言外之意，弦外之音（潜台詞），然后才能充分介紹人物（这当然要借助于声音、表情和动作）。

演員要把戏演好必須要把台詞念好，我們要求作家用丰富的語彙、艺术的手法把台詞写得特別精練、生动、深刻；演員就要把台詞賦与活的形象，通过观众的听覚，把人物的思想感情性格充分地表达出来——这样可以使文学的語言更生动、更深刻、更集中，更有說服力，然后才能达到一个戏的最高目的。演員要做到这一点就必須具备艺术的理解力，和表現的技能。

一个演員的生活經历不可能和作家的完全相同，作家所体会到的东西，演員不一定能随便就体会到，而且每一个作家各有不同的生活經驗、不同的修养，各有不同的表現手法和技巧，这样就形成不同的风格。因此演員要彻底了解作品、在表現一个人物的时候完全合乎作家的企图，也并不是一件很简单很容易的事。參加斗爭、积累生活經驗当然必要，政治和文学的修养也不可缺少，还要培养观察和分析生活的能力，这样

才能够正确地理解人物、表現人物、創造人物。演員在台上表現人物，不仅是剧本中人物的再現，而是創造地把人物賦与鮮明的形象，表达出人物的內心生活，演員要把台詞念好，这是第一个重要条件。

一个剧本的台詞不管写得多么好，多么准确，标点符号是多么精密，究竟应当怎么念才对，作家无从告訴我們。关于語調、声音、节奏、韵律等等，演員在創造角色的过程中就要逐步把台詞作精密的設計。

念台詞是表現力最强的技术，不經过鍛炼就不能运用：

一 字 音

第一，要字音准确，字音不准确便不可能念好台詞。斯坦尼斯拉夫斯基曾經說："我們的演員应当从新好好的学习母音和子音。"可見練习字音是重要的。

甲、在这里我想談一談，我們拿什么語音来作标准的問題。学习台詞必須有一种作为标准的語音。我們是以北京音作标准的。理由是：北京是我們的首都，是政治經济文化的中心，而且北京是中国立国以来建都最长的一个地方（从辽金一直到清末共約九百多年）。就流通的地域說，北京話通行的区域最广。据語言学专家罗常培先生的統計："除了黃河流域和东北的大部分，还包括长江以北和四川、云南、貴州各省，几乎占据全部汉族居住区域的三分之二。能說或能懂这种話的人粗略地估計大約有三万万人。"他还說："就語音系統来講，它

在全国方言中比較最簡单，最容易懂，最容易学；就是在其他方言区里大多数人一般地也能了解。况且，从中华人民共和国建国以来，全国人民空前的团結，政治、經济、文化空前地集中，通过电影、話剧、广播的傳布，依靠物資交流，教育和交通的发展，这种中央人民政府所在地的北京話更加强了形成民族語的决定性。”他引馬克思的話說：“方言习惯語集中为統一的民族語言，是由經济和政治的集中来决定的。”我同意罗先生的講法，同时我以为我們必須要把北京語系的語音搞清楚，根据北京音来練习台詞。不过采取北京話也有一定的范围，不为一般所了解的俗語以不用为是。一个演員最好是能够多說几种方言，这会有很大的帮助，但是必須把标准語学习得很精，通过标准語弄清中国語言的規律，那就即使方言演戏也沒有困难。

乙、要求字音准确，首先要把子音母音弄清楚，唇、齿、喉、舌、顎、鼻，各个音的发声部位和口形必須准确，这样才能把字音念准；声音相同或相似的字不能有絲毫的混淆。

关于子音和母音也就是声母韵母，原来只是为普及文字教育和作为研究語音学的工具，现在我們不妨借重注音字母把台詞的字音弄准(可能的話还不妨学一学国际音标)。每一个字都要給它一个正确的讀音。

丙、要字音正确，就还要注意到出字收音，例如：“人”字的收音是“ㄣ”，要用舌尖抵住上齿齦，使气息从鼻腔流出，中国的詞曲家管它叫做“抵顎韵”；“仍”字的收音是“ㄥ”，要用舌根抵住軟顎，使气息从鼻腔流出，中国的詞曲家管它叫“穿鼻

韵”。每一个字都有它一定的发音收音，在舞台上必须弄清楚。

丁、还有就是四声。南方的音分平、上、去、入，平声又分阴阳；北京音沒有入声，只有阴平、阳平、上、去四声。四声是中国語言的特点，以前有些学外国詩的人主张废除四声，这是非常不合理的。如果說中国話沒有四声，那就会不象中国話。一个演員在舞台上如果連四声都念不准，那就完了，台底下便不可能听懂他的話。如“喜剧”、“戏剧”；“任命”、“人名”；“英語”、“盈余”；“时事”、“事实”；“道地”、“到底”一类的詞，如果把声音念錯了，意思也会錯，所以必須把四声搞清楚。

戊、中国語言是异常丰富、音乐性很强的語言，它有一种自然的、优美的节奏和音韵。我們不能因为話剧的台詞是散文而忽略音韵，当我們学习四声和出字归音的时候，应当涉及到音韵。“詩韵”瑣碎不足取法，“十三轍”① 用之語音方面，有些音的类别似乎不够完全，我們不妨研究一下“十八韵”②，这对于一个演員是很有帮助的。而且要学好出字归音，也应当懂得一点声韵（不是要研究音韵学）。

己、每一个字要給以正确的发音，可是声与声相連、字与字相連的时候，就会有变音，如“好好（蒿）兒”的；“常常（昌）

---

① “詩韵”把四声分为一百零六韵。“十三轍”，戏曲通用的十三个韵，即：怀来、灰堆、遥条、油求、言前、人辰、江阳、中东、一七、姑苏、发花、梭坡、乜斜。

② “十八韵”，即所謂佩文新韵的十八韵，就是：一獅、二熊、三駝、四蛇、五蝶、六豺、七龟、八猫、九猴、十鹅、十一人、十二狼、十三僧、十四虎、十五兎、十六鷄、十七鸟、十八魚。

兒"；"慢慢（嫣）兒"；小孩"子（則）"；早"着（者）哪"；又如"一"字、"七"字、"不"字与其他的字相連发音便有不同的变化。此外还有許多变音的例子，在我們日常生活中很自然地說了出来并不注意，一到舞台上就非注意不可，必須用得非常准确，不能象日常說話那么随便。有人說："这些并不重要，感情一变字音就会变。"其实因感情的变动而变动的只是語气、語調和声音，而語言的規律习慣和字音不会变。字音念准了非但不妨害感情的发展还更能准确地表达感情。

庚、关于字音还有要注意的就是"噴口"，平常我們說咬字或者吐字，意思就是說念台詞要有嘴劲，有嘴劲出字才有力，每一个字不是随便哼哼，也不是驟，要咬得真、吐得重，好象子弹从枪膛里头挤出来的一样，这样才能够字音准确而送得远，这就叫噴口。行話說：有噴口才能响堂呢。

二　詞和句的重音輕音

第二，字音讀准了，我們就要把詞和句的重音和輕音弄清楚，关于詞的輕重音有的是有規則的，有的是不規則的。至于一个句子里哪一个字应当重讀，那就要看我們說这句話的目的，目的不同，語意就变，重音的位置也跟着变。現在讓我們略举几个例来說明詞的輕重音：

如名詞象桌子、椅子、盘子、刀子第二个字一定是輕音；象先生、朋友、姑娘、眼睛、菱角、荞麦之类也是第二个字輕讀；但是象花生、茶杯、茶壶、烙餅、餡餅、洋楼、宝塔之类都是第二个

字重讀；而象电話則是两个字差不多輕重的；如果是三个音的名詞大致是第一个字和第三个字重，第三个字較第一个字更重一些，第二个字輕讀，如：西北风、油炸檜、白皮松、柚子皮、鳳尾草、梔子花、玫瑰花、葡萄干、蘿卜干、玻璃窗、玻璃杯……之类。但是象炸核桃、酱蘿卜之类，因为核桃、蘿卜都是第一个字重讀，"炸"和"酱"都是拿动詞当形容詞用，所以炸核桃，酱蘿卜仍然是"核"字"蘿"字重讀。可是象杏仁、火爐之类的詞上面尽管加字，而重音仍然在"仁"字和"爐"字上……。

名詞加上形容詞或动詞輕重音的变化就更复杂一些：如好人、坏人、大事、小事，第二个字是輕音，名詞輕讀，形容詞重讀；但是象大蛇、紅花、綠叶、大楼、大厦、长裙之类，重音在第二个字，名詞重讀，形容詞輕讀；如果两样东西相比，看你要說的着重点在什么地方，重音就摆在什么地方。又如"大姑娘"把"大"字讀重音。意思是有别于二姑娘；如果把"姑"字讀重，那就是說那女孩已經不是小孩子了。

动詞和名詞結合如：打人、罵人、說服人、欺負人等是动詞念重音；如打鬼、打水、打牌、抽稅、下雨、睡覚、吃飯之类都是动詞念輕音。

以上所举的例子很不全面，不过就最簡单的略示一端。八种詞除語助詞一般都是讀輕音外（也有例外），其他所有的詞互相結合起来都有輕重音的变化，而且相当复杂。如果把詞組織起来成为一个完整的句子，代表一个完整的意思，那輕重音的变化就会更复杂些，我們必須能够掌握所有复杂的变化。我們要向語言学专家們学习中国語言的規律，这是非常必要

的。

关于一句話里头的輕重音我想試举一两个簡单的例子来說明一下：比如"我不能去"这么一句話，重音的部位就可能有四种，就是說根据不同的意思每一个字都可以讀重音，試举如下：

例一：一、讓他去吧！我不能去。

二、誰說我能去？我不能去！

三、我不是不肯去，我不能去。

四、讓他来吧，我不能去。

例二：一、人家都来了，你为什么不来？

二、早就約好的，你为什么不来？

三、你說說看，你为什么不来？

四、你来就好了，你为什么不来！

五、你应該来的，你为什么不来呀！

例三：一、孩子回家了。

二、孩子回家了，大人还沒回呢！

例四：一、弟弟上媽媽那兒去过，我沒去。

二、弟弟上媽媽那兒去过，沒上我这兒来。

三、弟弟上媽媽那兒去过，可是沒見着她。

一句話里头重音的变化是根据話的意思来定的，上边所举的几个例子虽不全面，大致可以說明这一点。至于讀音輕重的分量应当如何，那就要看說話当时的情景和語意的輕重，还可能涉及到其他方面；而且声音有时应当重而长，有时应当重而短；有时应当輕而长，有时应当輕而短；分寸之間是要

根据角色的要求加以細密的推敲，把全部台詞貫串起来才行的。

輕讀重讀如果处理得不对，語意就不可能正确，观众就不容易听明白。由此可見观众听得眞不眞，要看演員念得对不对，还不仅是声音大小和咬字的問題，这一点必須注意。

三　語句的分解与气口

演員不一定象作家那么会写台詞，可是对語句的分解应当具备一定的知識。把語句加以分解，对于掌握語句的邏輯性、准确地表达語句的內容是很有帮助的。把語句加以分解，就很容易看出什么地方应当加重，什么地方就可以輕輕带过，什么地方应当一口气念下去，什么地方应当作小小的停頓；这就关联着节奏与气口，我想在这里順便談一談“气口”是怎么回事。

气口”和“噴口”一样是中国戏曲的行話，我以为用这两个字还是很好的。气口就是呼吸，也就是在歌唱和說話当中正确换气的地方和换气的方法。有些語句非一口气念完不行，那就得儲蓄足够的气慢慢的放出；有的語句虽然短，却要用足够的气把它送出来；有的語句中間应当作些小停頓，可是讓人听起来好象沒有换气一样；这些在朗誦和歌唱当中是非常重要、必須掌握的技巧，这要經过反复的練习才能掌握。而且每一段台詞，气口不可能相同，就要把它反复的念，然后才能找出准确的气口。气口是根据語句的內容和它的目的来决定的

(包括規定情景)。气口处理得好，念着就舒服，听起来也舒服。气口用得好也就容易掌握节奏，容易使感情通过声音和节奏自然地传达出来。

例如有的人习惯于在念詞的时候，先吸一口大气；有的人因为气不够用，就把不应当断的地方任意切断；有的用气不匀或用气太多，就把愉快、感激、或者贊頌的語句念成悲伤的調子；这是千万使不得的。但是我看过好些演員成了习惯就改不了，这也由于不了解运用气口的重要，不注意气口，也就念不好台詞。

四 間 歇

台詞的間歇可分三种情形，一、是由于文法上說到那里必須有一个停頓而来的間歇，如加重語气，話的轉折，語意的变动。二、是由于說話的时候遇到偶然或是突然发生的变化，感官受了或輕或重的刺激，話就发生停頓。三、由于心理的变化，或者說不下去，或者不願再說下去，或者忽然想起另外的事情，或者是加深考虑，話就发生間歇。例如：

"有人說电报是你打的。"乙："我？——那才怪呢！"(文法的加重語气)

"昨天——不，讓我想想看——好象是前天……"(文法的語意轉折)

"我那个时候——其实过去的事情都可以不必談了……"(心理的語意变化)

“这个話是很秘密的，听說他——（忽然門一响，他一望，原来是风，再接着講下去）”（情景的）

“难道說这件事就这么算了——費了那么大的周折，难道說——好吧，算了就算了吧！”（心理的）

“……回头咱們一块上公园去，痛痛快快的——今兒是不是礼拜五？——可不是礼拜五嗎，我还約了老王上我家里来呢！”（心理的）

在舞台上能够准确地运用台詞的間歇，很能够增加效果，但是要掌握分寸相当困难，长、短、輕、重，差一点就会显得不眞实。在表演方面这已經进入到生活、心理細微的部分，所以就必須細心地体会，反复的練习才能把分寸掌握得准确。同时要与动作表情紧密地、很自然地結合。

五 节 奏

我以前曾經打过这样一个比方：演歌剧好比下象棋，演話剧好比下围棋，象棋有“車行直道馬行斜，象飞田字士保家”一套規定的走法。围棋就自由得多，你要下哪兒就下哪兒，可是一着失錯滿盘皆输。这个比方不一定完全恰当，现在想起来似乎也不完全不对。話剧的台詞并沒有几拍子和快板、慢板、中板之类的規定，可是根据剧情的发展，有它自然的节奏。由于人物性格的发展，推进事件的变化；由于事件的进展，逐渐显示出人物的性格，看出人物的成长；一个情景接着一个情景，一个場面接着一个場面，一步紧一步往前发展，等到剧的

思想內容完全表达出来，全剧結束为止，台詞的节奏也就是这样进行的。台詞的进展循着一条不規則的曲綫，可是总起来它的节奏是完整的。正因为人类社会任何事件进展不是直綫的，人物的內心世界是非常复杂的，所以剧情的进展也不是直綫的，不是单純的，而是交响乐式的。但是不管它的变化是如何复杂，必然循着一个軌道进行。看起来話剧台詞的进行是不規則的，但如果快慢、高低、輕重有一点处理得不妥当，不能和剧情的进展紧密配合，那节奏必然混乱；只要你能够結合着剧情的发展和角色心理的变化，那就能够掌握自然的节奏。一个戏如果是完整的，就必然有它整体的节奏。它的节奏分开看是灵活的，有变化的，总的看是統一的。

一个角色在沒有上台之先，对于台詞的节奏和动作的节奏不能不經过仔細的推敲，而准确地掌握它。但有时在排練当中根据导演的指示、自己的体会与选择，已經感觉能够把节奏掌握好了，上台之后也不一定就沒有出入，有时也可能走板；有时自己的感情和角色的感情融成了一片，差不多忘記了自己，跟随着剧情的进展，台詞和动作的节奏就会有美妙的适应——所演的角色就好象演員自己，剧情好象自己的經历，台詞就是角色心里的話，一字一句从角色的心里出来，声音表情不待特別加工，自然有变化，自然吻合无間，这样的戏演的一定舒服，看的也必然舒服。台詞的自然节奏似乎应当这样来掌握。

初学舞蹈的只会一拍走一步，两拍走两步，熟練之后就能一拍走几步，或是几拍走一步，随心所欲无不应节，这就所謂

“得心应手”，話剧演員应当懂得并深深体会这点。

关于念台詞有些不同的意見，这里不妨也略微談一談：以前我們在台上都用提詞的，以后因为鬧得笑話太多，把提詞的取消了，这就不能不要求演員背熟台詞。有些演員提意見說：“背熟了的台詞就会象背書，我只把剧本的意思記住了，讓我自由自在地說就比較自然得多。”导演說：“那你能不能保証你所說的話和剧本所規定的台詞意思一样呢？”

有人說台詞是应当要熟，但硬背不是好办法，要在排戏中讓演員自然記住，才能自然。

演員要把台詞記熟，那是肯定的，非但是要記住而且要熟到好象自己心里的話，不假思索就順順溜溜地說出来，至于用什么方法来背熟台詞，那是可以灵活运用的。如果說台詞念熟了就会象背書，那却不然，台詞是作家根据一个戏的主題和每个角色的性質写成的对話，应当是經过鍾炼的艺术語言，在排演的时候再由导演和演員仔細加以研究，成为定本，这就不能随便更改。如果我們要掌握台詞的邏輯性，那就一个字也很难更动，如果連記都記不住，如何能做到这一点呢？如果以为只要記住就算滿足，那怎么不会象背書！甚至于可能比背書更坏。我們平常演說或是作报告的稿子，即使是自己写自己念，如果沒有一点准备，也可能很不生动，主要是在于他所說的內容是从他心里发出来的，早已蘊藏在他心里头的，这才能說得好。如果角色不活在演員心里，台詞必然念不好，可是角色就算能活在演員的心里，而演員念台詞的技术不行，也无从表达。根据角色的性格和規定的情景，每一句台詞一定有它

最正确的念法，在沒有找到它最正确的念法之先，可以經过許多次的修改，一个戏演出之后，还可以不斷地加工以求十全十美。如果一个演員一度背熟了台詞，就再也不能更改，声調、輕重音、間歇处理得不对也只好将錯就錯，感情不对路象背書也只好一直背下去，那这个演員也就可想而知了，这只証明他对于角色沒有理解力，念台詞起碼的技术他都不能掌握。好的演員不会讓本人語言和动作的习慣在身上发霉。

六 台詞的貫串与交流

交响乐是用多种乐器来演奏一个曲子，每一个乐器和其他的乐器都是互相配合着的，尽管旋律和音色有很多复杂的变化，合起来是一个完整的乐曲。一个乐曲可能分为好几个乐章，每一个乐章都是从头到尾貫串的。这一乐章与那一乐章也是貫串的。在每个乐章当中每一个旋律都不是孤立存在的，都是互相关联、互相結合、互相推动，向着一个目的发展的。

一个戏的全部台詞就好象一套交响乐，是經过严密組織的，所以每一句台詞就好比交响乐中的一个旋律，不是孤立的，而是和全部台詞密切关联着的。

每一句台詞都是根据剧情的发展而存在的，剧情必然是貫串的，台詞也就不可能不是貫串的。一个戏的全部台詞既是一个整体，它的一句一句、一段一段整个都应該是貫串的。

一个演員在創造一个角色时，要为整个戏的精神——剧的思想內容和最高目的以及戏的結构完全搞清楚，从这个当

中就可以看出每一段台詞和全劇的关联。每句話的輕重音、間歇、声音运用、节奏的快慢强弱都是根据剧情进展的綫索来进行的，这也就是台詞的貫串綫。

戏剧是集体艺术，角色与角色之間必然是每一秒鐘都在紧密联系着的，它的全部动作与全部台詞都互相关联，互相推进，所以台詞的貫串綫是和台詞的交流分不开的。

一个戏所表現的是生活的眞实，台詞是为着表現生活的眞实而存在。艺术的眞实是根据生活的眞实来的，但是艺术所表現的眞实不是生活的自然形态，而是概括的、集中的、具备着鮮明的形象、直接訴諸观众的感情的。台詞既是艺术的語言，就不是繁瑣的，而必然也是概括的、集中的、能够賦与角色以鮮明形象而突出主題的。所以一个演員在他創造角色的时候，对于台詞就有加以設計的必要。但是这个設計不是关起門来一个人进行的，而是經过統筹全局、仔細推敲之后，在排演当中和其他角色一同来进行的。同时要把一个戏的台詞形象地直接訴諸观众的感性以引起共鳴，那就必須能掌握从字音一直到声音的运用的全部技术，不然設計也是空的。

一个戏的主人公既然是一个戏的思想的集中表現，对这一个主要人物处理的意見是会影响全局的。例如像奥賽罗这样的人物，如果把他看作生来就是嫉妒心强的、多疑的、輕信的、野蛮的、喜欢杀人的非洲軍官，那台詞也就得跟着这样的解釋賦与人物以形象。但是照苏联小剧院的演員奥斯屠介夫的理解：他以为奥賽罗是一个黑人，是一个英勇的司令官，可是他也只是一个普通的人，他有一种高貴的自尊心，可是心胸

寬大，好像小孩那么天真的人。他并不是嫉妒心很强的，他也不怕任何中伤。正因为他的心胸比較单純而天真，所以尽管他有深純的爱，也比較容易听信别人的話。他生平所最爱的人——他的妻子德斯德蒙納，被他平常所認为好人的伊雅各怀疑，使他感覚到十分痛苦，甚至于不能自制，可是最初他并不相信他妻子对他不貞是真的，一直到伊雅各使他想起他皮肤的顏色，他才想起一个美丽的白种女人不重視一个黑人男子的爱是很可能的，于是他沉痛地、絕望地叫出来："我是黑人！"正因为那个时候在非洲白人已取得优势，黑人处于劣势，常被白人欺騙，这些情形对奧賽罗本人不能沒有影响，他可能就黑人与白人之間的一般情况联想到他和自己的妻子，显得格外沉痛。如果把奧賽罗这个人物这样的解釋，台詞的念法当然也就不同，也就必然影响到其他的角色。可見台詞的貫串与交流虽然是一个技术性的問題，主要的还是要根据剧作的主題和人物的思想感情来处理。对主題解釋得明确，对人物的思想感情掌握得正确，表現的生活是真实的，那这个戏的每一个情景、每一个場面的发展都会正确而合理，台詞也必然得到很好的貫串和交流，不然，一个戏就会遭到破坏。斯坦尼斯拉夫斯基所說："发現許多演員的缺点十有九是由于不善于操縱台詞"，在这里我們可以得到理解。

七　台詞与动作表情結合

我們要了解一个人，必定要看他的行动，听他的談話。在

日常生活当中，語言和动作总是結合得很好的。所以在舞台上台詞和动作表情也永远分不开，是紧密結合着一同进行的。广义地說，台詞也就是动作——口与声带的动作，可以看成舞台动作的一部分。初上台的人不敢做手势，其实适当的合理的手势是非常重要的，我們絕不可能毫无动作表情只用嘴說。即使是呆笨的人，說起話来也有他呆笨的表情和动作。有的演員在台上說起話来欢喜多做手势、乱动，那也不对，甚至于很坏。不适当的或是多余的动作是会起破坏作用的。有人說动作总是在說話之前，那也不然，动作可能在开口之前，也可能在开口之后，也可能是同时，例如：一个人对他的朋友表示感謝，他伸过手去拉住他朋友說："我眞謝謝你！"这样就是动作在前；他可不可以先說："我眞謝謝你！"然后再伸过手去拉他的朋友呢？完全可能；他可不可能一面說着同时伸过手去呢？也絕对不是不可能的。台詞跟动作的結合是灵活的，很自然的，也是要跟着剧情进展的。台詞的貫串与交流和动作的貫串与交流巧妙地、有机地相交織而取得艺术的諧和是十分必須的。

八　声音的运用

有人以为演話剧用不着練习声音，那是輕視台詞技术，也就是輕視艺术語言，輕視話剧的舞台艺术的錯誤看法。还有人說："英雄的嗓子不一定是好的"，我們当然明白，英雄不一定每一个人都有一条好嗓子，甚至有的英雄說起話来嗓子带些嘶哑的声音，还可能他說起話来字音不准，可是一个演員在

台上表演英雄，能够以这样自然主义的看法为理由，来原諒自己不練声音的錯誤看法嗎？如果台上的英雄，他的仪表、他的动作、他的声音不能够代表一个美的形象，那还有什么艺术的价值可言？观众会不会以深切的同情来看这个戏呢？看了会不会引起共鳴，怀着愉快滿足的心情回去呢？演戏的人能不能够获得預期的效果，使这个戏起到教育作用呢？我想是很难的吧？

苏联的話剧演員都要練舞蹈練独唱，他們每一个的嗓子都好，不仅是响，而且好听，声音很匀，气很足，无論說多长的話都不显得累；而且能把深刻的內心生活体現出来，感情始終是那么充沛，这就是下过工夫的。这样的演技才显得是有艺术修养的，不是原始的，粗糙的，是值得讓观众当作艺术来欣賞的。我們未見得比苏联小剧院、莫斯科艺术剧院的演員有更大的天才，人家要下那么大的工夫練嗓子、練身体，难道我們就不要嗎？

話剧演員对声音的要求和歌剧演員是多少不同一点的，就是說在唱的方面不一定要求那么严格，可是也必須有足够的音量，声音要好听，气要足，还要能够根据不同的感情掌握声音的变化，也就是說能够从事于声音的表情。象"啊"这样一个簡单的声音，念得长一点、短一点、促一点、輕一点、重一点、軟一点、硬一点……所表达的感情完全不同，变化是非常多的——坚定、犹疑、愉快、压抑、輕松、沉重、高兴、狂欢、惊訝、悲哀、激动、心情不安、失望、絕望、有希望等等……都能够在这一个字里表达出来。这也可見运用声音是何等重要的技

术。

演員在台上必須保持一定的声量，就是講私話也得讓观众听明白，在台上，声音的輕重是由互相比較显出来的，大声說不能象嚷，小声說也不能讓观众听不見，只要感情对头，字音和語調准确，噴口好，声音自然送得远。

話劇台詞虽然很难象唱歌唱戏定出A調、C調、工字調、六字調之类的調門，但是全劇的角色必須要能够掌握一个諧和統一的調門，角色与角色之間調門高低不配合那就非常难听。往往有这样的情形：第一个开口的演員把調門打高了，或者是打低了，其他的演員跟不上，感覚到彆扭，这个戏就演不好。掌握調門第一要靠耳音，耳音也要練，耳音不好的不能当演員；还有就是要嗓音准确，这就非練声不可。

有些演員生怕他的台詞高低、輕重、快慢不自然，就照日常生活那样說得很快很輕，或者忽高忽低，有的字低到讓人听不見，于是便发生"吃字"的現象，久而久之就变成习慣；有的演員就根据他自己平常說話的习慣經常"吃字"，有的把一句話吃掉头部，有的就吃掉中部，最多的是吃掉末几个字，致使观众听到一半，听不到一半，这是最坏的；可也是目前相当普遍的現象。把一句話每一个字都摆得很平地那么念出来当然不行，可是把一句話有一半讓人听不見的那样吃字的搞法認为自然，却是絕大的錯誤。

上面举"啊"字为例的时候，略微涉及到声音变化的問題。关于語調声音的变化，在紙上頗难举例来說明，但是由于人的感情起伏变化，說話的声調也就必然跟着变。人的感情是异

常复杂的，为着表达各种不同的感情，說話的声調也就千变万化。你見着一个人表示欢迎或不欢迎，声音会有显然的区别，就是你不欢迎的人假装着欢迎他，根据剧情和語調的前后照应，观众也会明白。你在高兴的时候，可能发出輕松愉快的声音；你在悲伤的时候，根据事件对你的关系的深浅、和你所受的刺激的强弱，在你的說話的声調里会有不同程度的表现；又如忽然得到一个喜信，或者在病中，或者受伤，或者受到一个很大的刺激，声音都会起显著的变化。有的时候事件已經发展到問題的核心部分，戏剧接近高潮，人物的內心斗爭一步一步趋于尖銳，感情的波动越来越复杂，越来越深微，在这种地方演員如何用声音来表达感情，那非經过鍛炼是談不上的——但这并不是說只有这种部分才重要——分寸的掌握最为困难，这个分寸是要用心灵去掌握的。演員对角色的体会到了一定的深度，彼此心灵得到交流，角色的話从演員的心里說出来，分寸才可能精确。但是决不能忘記台詞技术的鍛炼，如果对于声音、語調以及其它方面的学习修养不够，那心灵也始終只是心灵，沒法传达給观众，沒法和观众的心相呼应，这是必須严重注意的。

在这里我想談一談話剧演員練声音的問題。練声的第一个目的是要使声音圓潤，高低隨意，轉折自如，要使声音能够放大也能收細，还有一个是耳音要准，节拍要稳，这些做到了就有了声音表情的基础。同时一个話剧演員，不能說絕对不唱歌，有許多戏是要唱歌的，从来不練，临时絕对唱不出来。而且音乐的修养对于一个演員来說是非常重要的，世界上的名

导演名演員几乎沒有一个不懂得音乐，象斯坦尼斯拉夫斯基他的音乐修养是非常深的。我們借助于姐妹艺术的地方非常多，忽略这一点是錯誤的，練声和話剧演員有直接的密切的关系，当然特别重要。

話剧演員的練声方法，应用西洋練声方法是一方面，还有就是跟中国的音韵——出字归音結合起来，适当的学习些民間唱法很有必要。中国的民間曲調和中国的語言結合得很紧而富于表现力，类如大鼓、单弦、相声，我們就可以从他們学习咬字发音和声音表情的技术，我們要老老实实向优秀的民間艺人学习。

西洋的練声法，經过許多的歌唱家研究，尤其象現在苏联歌剧演員所使用的方法，的确是科学的。我們的戏曲演員也有传統的練嗓子的方法，可是还沒有整理出一套根据生理的自然发展，由浅入深循序漸进的完整的方法。可是西洋的練声方法，就是在欧洲也不完全一致，歌唱家有的各找各的窍門。尤其是把这个方法跟中国的語言相結合，有的問題至今还沒有得到很好的解决：主要是中国語言有它的特点，就拿北京音来說吧，就有十六个韵母（如果加上一个“ㄞ”再把“ㄥ”和“ㄨㄥ”分开就是十八韵）。在戏曲里头就有十三道轍，跟声母結合起来每一个字都要有它一定的唱法，但是照声乐家的說法，有許多音就找不着共鳴位置。这个問題对話剧演員似乎不很严重，可是我們必須知道有这个問題的存在，却不能因为有这样的問題的暫时存在（这問題早晚必須解决也必能解决）便不練声。同时也决不能不向对我們有直接帮助的民間說唱艺术

学习。

九　关于潜台詞

平常我們讀好文章和好詩，說它能得言外之意弦外之音，这就是說它从字面上所表达出来的表面的东西之外，还包含着更深的意思。在我們日常的对話当中，为着传达比較深的感情，比較細密的思想，我們就会运用各种不同的語句，有些話乍一听不过是一句平淡无奇的話，写成文字也是簡单的，如果这一句話在某一个地方某一种情景之下，为着一个特定的目的經某一个人物的口說出来，就可能成为十分深刻而意味深長，其中包含的意思就可能很复杂。人的生活是复杂的，人的內心世界比从外表所看出来的可能更复杂一些，俗語說："要知心腹事，但听口中言"，但是听一个人的說話如果不了解他那个話的本質，不懂他基本的意念，不深入一层去体会話里的話，就很难眞正知道人的心腹事。有的話不必一定很直率地把意思和盘托出，可是人家一听就会知道他在說什么；有的話直籠統地說出来效果并不会好，那就应当委婉一些；有的比較深或者比較复杂的意思，用一般的話不容易表达出来，那就得寻找最适当的語彙，和恰切的說法，把語句作一些艺术的加工。这些，在文学的修辞当中是有許多不同的方法，于此也就可以看出潜台詞的重要性。演員就要运用一切方法和技术使观众明了台詞內在的意思。"潜台詞"这个名詞是由翻譯来的。我觉得翻得好。潜台詞就是台詞所包含的深一层的意思，也

就是那詞句的本質，也就是台詞所表达的人物的內心活动。所以研究潛台詞必須通过台詞的貫串与交流，先有了整体的認識，然后从事逐段的分析，决不可断章取义逐句逐字去找。有的潛台詞只要用一句話就可以說明，有的就要好几句話才能說明，有的甚至于是脑子里浮現出来的一个情景，一幅图画，这样的图画往往就是彼此間微妙的心理状态的关鍵，这就不是一句話說得明白的。例如：你有一个秘密怕人知道，可是偶然听到你的朋友說一句話，很象他已經知道了你的秘密，馬上一幅图画就呈現在你的面前，但是你还是很鎮定，你便想出一句話来，試探你的朋友，看他究竟是不是知道那个秘密，这一試探，引起了你朋友的揣測或是誤解，他回答的話好象与你很有关系，这样一来一往的对話，听起来可能不貫串，实际是由潛台詞貫串着的。这类潛台詞可能是很复杂的，这只要演員彻底明了就行，用不着編成一大堆成文的語句記在心里。演員研究潛台詞为的是正确掌握事件和人物的內部联系，深刻地表現出来，如果逐句逐字去找潛台詞，必至弄得支离破碎，变成繁瑣，以致影响演員的創造。

一〇 性格化

我們經常說"水滸"、"紅楼梦"写得好，主要的是人物的形象真实，性格鮮明，这表現在人物的对話方面最为显著：林冲和魯智深，林黛玉和王熙鳳，他們每个人的話都显示出鮮明的个性，不必看名字就知道是誰在說話，声音好象能从書里听到，

他們的形象也好象就在眼前，这也就是艺术表現性格的典型例子。作家在紙上能够这样做到，难道演員在台上就不可能这样做到？完全能够而且应該不折不扣地做到。非但如此，台上的人物比書里的人物应当更生动活泼地行动在观众面前——从形象方面說，一看就要知道是誰；說起話来一听就知道是誰，不是别人——这不就是性格化的要求嗎？但这并不簡单。

以前欧美的戏剧家談性格，有的注重遺传；有的是屬于形而上学的看法，把人分成多血質的、胆汁質的、神經質的等类型；有的就专就一个人的脾气和癖性来分；有的就依照人的身分和教养来分；还有就是照弗罗依得的哲学来分析性格；这些都是我們所不取的。我們应当全面地正确地来認識人物的性格，主要地要就人物的阶級立場、思想面貌、家庭环境、社会环境、文化修养、生理状态等来分析人物的性格，从这里認識人物在規定的情景中的內心活动，而賦与以眞实的形象，通过动作表情和台詞传达給观众，这就是每个演員所要做到的。

演員不只是演一种角色，既当了演員就不可避免地要演各种不同的角色，每一个角色各有不同的性格，就应当为每一个不同的角色造出不同的形象，这就不能用一种固定的动作和固定的語調来表演不同的角色。演不同的角色就应当在动作表情与台詞的运用方面有不同的創造。在創造角色形象的时候，演員本身的任何习慣动作习慣語調都应当完全拋弃，不然就不流于油滑也可能走入形式主义，那就談不上性格化了。

以上提了許多問題，其实就只是一个問題，演員为着創造

人物的形象，必須具备应有的条件——理解力（政治的和艺术的）和表現的技术。这就要求我們要勤修苦練——多想、多学、多做；要求我們要有丰富的积累，深厚的体驗。

此外，关于学习台詞还有以下几点应当加以注意：一、念台詞是一种表演技术，技术部分应当注重基本練习。如：字音、語調、噴口、气口、声音运用等，都要耐心的学到家，除掉多下工夫，沒有什么很多的巧妙。技术要学到了家才能够自由运用，用它来表現我們所要表現的东西。二、我們除掉从剧本里学习台詞之外，还应当一步一步經常不断的向广大劳动人民学习，学他們那丰富的語彙，和那极其生动活泼的語言形态。三、单就語言而論，全民的語言是沒有阶級性的，但語言經过組織成为剧本，成为一个艺术作品，有一定的思想內容，那就必然代表一定的阶級观点。剧本中的每一个人物必定有他的阶級屬性。就台詞的整体来講，是应当表現思想性的，但在練习字音或語句的輕重音和間歇的时候，就一句或一节的举例去追求思想性那就不必，因为片断的語句还不包括完整的思想內容。

中国語言是健康的、丰富的、富于音乐性和表現力很强的語言，这些在中国古典的文艺作品中早已給予有力的証明。特別能够有声有色表現語言之美的艺术就是戏剧。我們要做到使人們从剧院的上演节目領略到中国語言之美，誰要欣賞健康优美的語言就到剧院去。同志們，我們能做到嗎？我想只要能好好地下工夫，到一个时期一定做得到的，讓我們共同向这个目标奋斗吧。

1954年4月

台詞課教学大綱的說明

——在中央戏剧学院台詞課教学座談会上的讲話

这几年来一般的說，我們和各剧院对台詞是重視了，学生也感覚到台詞的重要性。但严格的說，我們对台詞还沒有給予足够的重視。所以在今天我想作再一度的呼吁：演員应当把台詞念得更好，戏剧学院应当进一步加强台詞課的教学。

話剧演員必須要会說話，这是誰都知道的，但是应当怎样要求自己下决心把台詞念好，似乎还沒有給予足够的注意。在民族的語言中，台詞应当是最标准的語言，苏联的台詞課教学大綱說：“舞台語言——台詞——是語言的典范。”我們应当把台詞的地位提到这样的高度，然后才能逐步使我們的舞台語言成为健康、純洁、准确、优美的艺术語言。也必須这样，我們的演員才能眞正把戏演好。

演戏的目的就是要把剧作的思想内容，充分地、完滿地、通过艺术的形象向观众传达，以取得教育的效果。語言是传达思想特别重要的工具。

中国有句古話，“工欲善其事，必先利其器”，話剧演員不把台詞念好，就好比用拙劣的工具，要想做出巧活来是不可能的。

中国語言是丰富多采、富于表現力、富于音乐性的語言，演員应当充分发揮中国語言的表現力和它的音乐性，用可称为典范的語言感动观众，达成戏剧的最高任务，不然就不能算是尽了一个演員应有的責任。

台詞必須讓观众听得見。对几百上千的人來說話，就不能象在家里那么輕言細語，就得提高些嗓門，使用适当的声量。但声音大并不一定能讓人把話听清楚，有时因为声音大反而听不清楚，这就必須要把字咬准，也就是說吐字要准确、清楚，所謂“吐字如珠”。在我們的传統戏剧里头要求字正腔圓，要使每一个字都象珠子那么圓潤，清清楚楚传到观众的耳朵里。照中国戏台上的术語說这就叫“咬字”，叫“噴口”，其中也包括发音。咬字就是要把字音念得准确，ㄓㄔㄕ、ㄗㄘㄙ、ㄋㄌ这些难分辨的音必須念得非常准确。中国的字音有許多是由两个或三个音綴組成的，有声母有韵母，因此我們就有出字归音的練习。还要把平、上、去、入四声搞清楚，联詞变調等一套都弄清楚，然后咬字才能准。

字音发出來要清，要圓，还要有力量，才能送得远，这就需要有“噴口”。練习噴口有各种方法，咬字和噴口的練习是台詞課的最基本的練习，必須下工夫，而且要下相当长的工夫才能練好。

第二要能听得懂。除掉字音准确、适当运用声音之外，必須注重語調。語調最重要的环节就是輕重音——邏輯重音。要分清句讀与段落。要能掌握語气和人物的口吻。总的說：要明确語言的目的，要合乎邏輯，因此演員要念好台詞，必須

懂得語法。

汉語詞的重音是相当复杂，不容易弄清，但必須弄清。举最簡单的例子：桌子、椅子、扇子都是第一个字重讀。茶壶、花瓶、書架是第二个字重讀。麻雀、鳳凰，都是第一个字重讀，黄鶯、鴻雁都是第二个字重讀。大人、小人，大小重讀。大蛇小狗第二字重讀，这些都是屬于詞的重音的。名詞上面加形容詞加动詞輕重音都有不同。

邏輯重音就是在一个句子当中把重音放在适当的地方才合乎邏輯，否則不合乎邏輯。邏輯重音必定和詞的重音密切接合。在台詞中邏輯重音往往由于規定情景、潜台詞而起变化——有的句子变化少，有的句子变化就可能多。

例如：

"我最爱吃炒飯。"

重音在最字上，这样的句子变化就少。

現在不妨把这个句子分析一下（在重讀的字旁加上一个黑点作为重讀的符号）：

吃飯。

吃炒飯。

我吃炒飯。

我最爱吃炒飯。

因为吃飯、吃炒飯这种重音是不能变的，最爱吃炒飯用最字加重語气，所以最字必須重讀。爱、吃字只能輕讀，因此这样的句子重音变化就少，至于"我吃"这个短語，一班說是吃字重。比如問："你吃不吃？""我吃。"吃字一定重；問："这兒还

有炒飯，誰吃？”“我吃。”必然是我字重。又如“我吃炒飯，他吃炒面”，我字跟他字可以强調一点，但“炒”字还是有一定的重量，不能輕讀。

必須注意：声音的輕重是由比較而显示出來的。因此重音有时只是把字音拉长一点就显得重了，有时就必須着力重讀，这要根据不同的語气作不同的处理，应当分別清楚。

另外例如：“你为什么不去？”这句話每个字都能重讀。下面請看它的变化：

（人家都去了）你为什么不去？

（你必須去的）你为什么不去？

（你說說看）你为什么不去？

（都希望你去）你为什么不去？

（你叫他來）你为什么不去？

象这些变化，在台詞当中主要是根据規定情景，按照上下文，或者根据潛台詞而有各种的变化。我們一向就如以上的分法，最近語言研究所吳曉鈴先生認为語句中重音位置不变的应当叫“邏輯重音”，可变的应当叫“感情重音”。是不是应当分为詞的重音、邏輯重音、感情重音三种，或只分为前两种，語言研究所的同志还沒有一致的意見。我認为这种学术上的問題，尽可再加討論研究，但是一个演員在念台詞的时候，必須准确地弄清重音的位置，却是非常重要的。

我們必須懂得中国的語法，把詞的重音、邏輯重音搞清楚，然后才能明确語言的目的，表达人物的思想感情。

念台詞要分清句讀，分清段落，因此就不能不注意标点符

号的作用。但是中国話究竟和俄文不同，不能够搬用俄罗斯語言的規律，例如“演員自我修养”第二部中关于台詞所說的：“念到逗号的时候，最后一个音节就必須上揚，要讓这个高音在空中懸置一会。”中国話就不一定这样，因为四声的关系，还有語調的运用，不能够硬搬外国話的規律，即使念到逗号的最后一个音节，中国話有时上揚，有时也可以平或降。句号所用結尾的一个音节在中国話里也不一定下降。其实斯坦尼斯拉夫斯基也談过法国話和俄文的不同点，为什么我們不能分清楚中国話和俄罗斯語言的不同点，而有些人竟会生硬地搬用呢？

现在我想举以下几个例子試行說明这个問題，例如：

“我有匹花布，他有匹紅綢。”

布字和綢字比較，綢字要揚一些，也就是說这里句号的音比逗号的上揚。如果說：

“他有匹紅綢，我有匹紅布。”

逗号的音比句号的音上揚。又如：

“我有一卷紅布，一卷蓝布，一卷白布，蓝布比紅布长得多，白布更长。”

几个布字的声音一样，多字比布字揚，长字比多字揚。

“你瞧，那一顆星靠近銀河，那一顆星伴着月亮。”

河字比亮字要揚。

“这不能讓他去，他去可能弄得一事无成。”

成字比去字揚。

“想不到他会弄得功敗垂成，早知道还是不讓他去。”

成字比去字揚。

“这事危险得很，不能讓他去，一去必死。”

死字比去字揚。又如：

“东方泛出一片紅霞，一会兒从地平綫上升起了太阳。”（太阳，太字重。）

“天刚亮，还沒有出太阳，东方先泛出一片紅霞。”

同样是一个阳平声，因为詞的重音不同，所以紅霞的霞是上揚的，太阳的阳字下降。也有句号和逗号声音高低相同的，如：

“也过阳历年，也过阴历年。”

“公說公有理，婆說婆有理。”

“长江后浪催前浪，世上新人送旧人。”

下面举几个問号的例子：

“看起来沒有出路。”

“你为什么說沒有出路？”

这句話一听就知道是反問的話，后面沒有呢字一类的語助詞，所以虽然是問句，最后一个音节并不上揚。又如：

“你真的不去？”去字揚。

“你真的不去嗎（麻）？”嗎字揚。

“你真的不去嗎（媽）？”嗎字不揚。

照上面的例子看，問話沒有語助詞也可以揚，語助詞可以揚也可以不揚。用法要看語气，看說話时候的情境和感情而运用不同的声調。

作家写对話的时候，是根据作家的意图使用标点符号的，

演員念台詞的时候，应当根据作家所用的标点符号正确地念出来。更重要的是要根据中国語言的規律、习惯和特点把語調念得准确，这才能传达中国人民的思想感情。紙上的对話是沒有声音的，它的語气、口吻、风格在讀者的思索和体会当中得到理解；演員把它在台上念出来，观众通过听覺而得到理解和感受。台詞在台上念的时候，应当比紙上更生动、更活泼、更有力量、有更多的色彩，应該比讀的时候还更动人。所以单只拘于标点符号的法則还是不够的。

集字而成句、集句而成段，分清句讀（标点符号）；还要分清段落。段落是根据情节的发展、矛盾的展开、情感的变化而分的，要充分表达出来，才能够引起观众的共鳴。这也就是說分清句讀分清段落就是掌握語言的邏輯性和准确性的重要关鍵。

根据語言不同的目的，和人物不同的感情，就有不同的語气（例如温和的、严厉的、柔軟的、果斷的語气等），演員应当善于使用各种不同的声音、語調、語气来传达各种人物复杂的感情。

各阶层、各种不同性格的人物，都有它不同的口吻，同样一句話換一个人說就有不同的味道。演員应当善于体会，善于刻划各类人物不同的口吻。“水滸”里的李逵和宋江、“紅楼梦”里王熙鳳和林黛玉，每个人的口吻完全不同。台詞念得好的，一开口就使角色活在台上。不然就可能歪曲角色的形象。

台詞要使人听得舒服，首先声音要美，字要清，語調要准确，节奏要鮮明，要与心理动作和形体动作相适应，而显示出

多色多采的变化。每个作家各有其生活經历和艺术修养的不同，有他所特别熟悉的人物，有他慣用的行文結构、語彙，有些作家还有他独創的技巧，这些总起来便形成一个作品的风格。演員尽管要想尽力表达作家的意图，但是演員有演員的創造，同样一个人物經过不同的演員来演，必然显出不同的艺术风格，但是演員必須要能够掌握每一个作家所写对話的风格，給予不同的对待和处理。

中国的散文有各种不同的体裁，韵文有詩、詞、歌、賦，詩有四言、五言、六言、七言和长短句，还有古詩近体之分，还有新詩。这就有各种声、韵、調的不同，还有各种不同的句法，和极其丰富的語彙，經过几千年人民的咏、叹、歌、誦，形成了极富于音乐性的語言宝庫，因此在念誦方面也有我們用慣、听慣最适宜于传达中国人民感情的声調。这不是突然产生的，也不是外来的东西所能代替。我們应当全部懂得而且熟悉它，那就不管在念散文、韵文或半韵文的时候，都不会感覺困难，不会有夹生的味道，就是人們听起来也不会有不自然的感覺。

在我們戏曲当中的“白”，往往是韵文、半韵文、散文交織着的，有整齐的字数相等的对偶句，也有不整齐的口語式的句子，念起来声調总是諧和的。就是口語也要注意它的声調。写的时候字斟句酌，为的是念起来韵調鏗鏘，順暢而好听。

話劇的台詞要不要注重韵調呢？我想是要的。艺术語言之所以动人，不仅在它的內容，声、韵、調和节奏都有很大的关系。所以我們要求念台詞要能掌握語言的目的性、邏輯性和音乐性。

人們无論說句什么話都是有目的的，台詞所以称为精练的艺术語言，正因为它根据規定情景，集中地传达思想，所以目的性更强，因此动作性也强。无論是形体动作或語言动作，都是根据心理动作的变化而变化的，动作在进展中有它自然的节奏，演員进入角色以后，根据規定情景，循着动作的貫串綫，把戏向前推进，直到終結。就好比一套交响乐，其中包含着各种不同的节奏变化，而整个是諧和的。至于語言的节奏跟內心的节奏要說根本是一致的，但从語言所表现的有的看起来是一致，有的看起来是不一致的。例如：有的时候一个人心里着急，他的話就說得很快，有时他惊慌失措連話也急得說不出来，这时內外的节奏是一致的。又例如一个革命者被捕了，审判官忽然拿出一张党員的名单給他看說："这些人都已經供了，你也說实話吧！"他一看名单是真的，他想："难道机关被破获了嗎？"他的內心激动的几乎要跳起来，但是他再一想："未必就是那样。"他立刻控制自己，以极其鎮靜的态度，緩慢的語調，对审判官說："我不認識他們。"这时內的节奏和外的节奏可以說是不一致的。又如一个人遇到他不喜欢做的事情，他分明是极力在拖延时間，可是他装得很匆忙，他說話的語調也显得很短促，这也可以說內外节奏不一致，但是根据規定情景观众完全能够理解。正因为从外面所表现的东西看得出他內心的复杂性，这么說起来內外还是一致的。

最重要的台詞的节奏变化是根据人物內心的节奏变化，又和形体动作的节奏相結合，那就必須把台詞运用得极其自如。必須能够自由掌握字音、語調和声音的大小、輕重、长短、

强弱、抑揚頓挫，不然就跟不上。要能把台詞运用自如，那是要下工夫，經过比較长期的鍛炼才行的。能把声音語調运用得圓轉自如，才能够真正准确地掌握节奏、传达人物的思想感情、表現人物的性格，再进一步使台詞象音乐似的，讓观众听着得到艺术的、美的感动。

我們对演員念台詞有以上所談的一些要求，只要肯下工夫一定能做得到，也是应当做到的。台詞教員要帮助学生学会必要的基本东西，把学生領到正确的路上，那就是把字音念准，邏輯重音要沒有錯誤，学会声、韵、調的使用方法和技巧，至于进一步要念好台詞，眞正能够掌握台詞的技巧，那还需要每个人自己不断地勤修苦練，从舞台的实践当中去找。

現在我想提出几个問題請大家研究——第一个，发声的問題：話剧演員学声乐我認为是有必要的，話剧当中有唱歌的部分，所以演員必須会唱歌，就是話剧导演也应当有一定的音乐知識。还有就是唱歌可以鍛炼声音，使調門兒高低准确——这在話剧演員也是很重要的，在台上說話不仅是自己要把調門定准，还要和同台的演員取得諧和，忽高忽低过高过低都是不行的。要想掌握調門，学声乐很有帮助。还有就是从学习声乐当中，可以体会如何运用声音来表达情感，这些都是很重要的。有人覚得声乐对話剧演員沒有什么关系，我認为这种看法是不对的。但是专就念台詞的发声而言，是不是依靠西洋的練声方法就可以解决問題呢？我以为那又不然。中国話的字音比較复杂，每个字音都要合乎西洋練声方法的共鳴位置，很有困难。而且說話跟唱歌究竟有所不同，如果念台

詞的时候，强調了纔声的共鳴位置，那就可能发出不大象中国人說話的声音。而且一个能够运用那种共鳴位置的演員和另一个不能运用共鳴位置的演員一块說話，就会显得不調和。在話剧会演时，听了十几个戏的台詞，明显地感觉到演員念台詞有音色不調和的問題（当然这不能完全归咎于强調共鳴位置）。在这里使我想起另外一个問題：

第二，如何向民族传統学习的問題：

我認为說唱艺术，无論是大鼓、单弦、相声等的发声吐字是最适宜于話剧演員学习，也是必須学习的。其次就是戏曲的念白，无論是韵白、京白都能供我們参考，而且我認为必須加以研究。

下面还有两个关于教学方法的問題：

潜台詞、内心独白、聞歇，涉及到规定情景的部分，台詞教員应当讓学生懂得，但是这不是台詞課最主要的部分。当学生进入到舞台实习的阶段，这些部分主要应由导演来处理，台詞教員不能够代替导演，因为无論如何台詞教員的意图和导演的意图不会完全一致。还有就是：

台詞教員是不是可以用排戏的方式进行教学呢？

我想不是完全不可以，但是最好尽可能避免用排戏的方式，因为一排开了戏，对学生的要求就多，就不能集中力量对待台詞，而且少数人在排，多数人在旁边看着，也会有困难。

其次念台詞的时候要不要有动作，这个問題我是这样看：为着鍛炼学生掌握語言的动作性，念詞的时候最好不动。我們要求从声音語調听出話的意思和話的目的，而且說話的时

候能够不动，可以避免做許多习慣的手势和习慣的表情，但是为着使台詞和形体动作相結合，也可以讓学生在念詞的时候加上必要的而且是恰当的动作。这两者不要混为一談，但是可以相互为用。

关于教材，我們是散文、韵文、詩歌、独白、对白都选，困难的是按着每一学期学生的进度，由浅而深，由易到难，这样一套基本的教材我們还沒有能够完全肯定下来，因此各种不同性質的教材，在分量上的比例，也沒有肯定。我想这当然也不能定得太死，但是逐渐选定一部基本教材，也还是有必要的。經过我們这几年教学的积累并参考上海戏剧学院的台詞教学經驗，我想还是可以办到的。

我們各班的台詞教师多是各剧院的演員，也还有广播电台的广播員，他們在教学当中所用教导学生、启发学生的方法各有不同，不是完全一致的。我以为不必强求一致，可以各尽所长，殊途同归。但是通过台詞教研組隨时互相交換意見很有必要；这一点因为客观原因未能办到，我們也抓得不紧，今后希望能正常进行。这样作对于进一步提高教学質量很有好处。

以上我所談的一些問題只是提一个头，希望批評指正。

1957年3月

話剧演員的基本訓練与文艺修养

任何艺术都要有基本訓練，好比造房子，必須先砸好地基，地基砸得不好，房子就容易垮。基本訓練要循序漸进，不能着急，不能躐等，就是說不能跳；“万丈高楼从地起”，要一步步来。基本訓練要經常做而不能間断，一間断就可能前功尽弃。

学芭蕾舞，女的基本訓練不得少于七年，男的特别有才能的，可以縮短学习的年限。（照北京舞蹈学校的章程，从十一岁到十三周岁起开始訓練七年。）戏曲演員練武工，也要从小起。学西洋音乐象鋼琴小提琴从六、七岁就要練。美术方面象油画、雕塑也要經过相当长时間的基本訓練。就是在工艺方面，要把一样工具使用純熟到得心应手的程度，也得下相当长的苦工。一艺之成，当費毕生之力，这話并不过分。

話剧演員要不要基本訓練？我想是十分必要。当然沒有必要象芭蕾舞演員或武戏演員那样，从十一、二岁練起，但是形体动作和台詞的基本訓練是絕对不能缺少的，表演技术的几个单元也就是基本訓練。烏兰諾娃那样天才的演員，享有全世界的盛名，她每天早上都要扶着“把兒”作基本練习。斯坦尼斯拉夫斯基七十岁时，每天早上要做体操，还要朗誦好几首

詩。梅兰芳和盖叫天基本練习也从来不断。俗話說"拳不离手、曲不离口"，話剧演員决沒有例外。形体动作的基本訓練有了基础，就会使我們抬手动脚灵活、准确、漂亮，使身体发展匀称，可以糾正在形体方面的毛病和不好的习惯。要能做到这样，我們演起戏来想怎么动就能怎么动，行話叫"身段随和，得心应手"。話剧演員不一定成为舞蹈家，但是必須要学习舞蹈，舞蹈是基本訓練的一个重要部分，最好能精通一种舞蹈，对于表演会有很大的好处，这样整个身体的每一个部分都能灵活运用，而动作可以适应各种不同的节拍，演起戏来讓人看你的一举一动，有分寸有板眼，干凈，利落，好看，而不是随便乱动。而且話剧里头有些場面是用得着舞蹈的，我們决不能等到要用的时候临时去学，那样做会使你台上砸鍋。象卓别麟因为他舞蹈和滑冰的技术相当高，有些場面他随便表演一点就特别精彩，增加了他艺术的吸引力，而人家不容易学到——因为不肯下工夫。我們大多数的話剧演員最怕在台上演打架的場面，因为大多数都沒有学过武术。还有滑倒摔跤总是不象，因为不能控制形体，勉强应付，旣怕摔伤，也就不容易象眞。

关于台詞也要有基本訓練，要做到声音嘹亮、口齿清楚、字音准确、語意明白、語調鏗鏘，就得下很大工夫去練。台詞不仅讓观众听得見、听得懂，还要讓人听着覚得好听、爱听，听了要能受感动。我們現在得到些反映，說話剧的話往往听不見听不懂，难道說我們就連起碼的条件都不具备了嗎？如果眞有这种現象，那是不能容忍的。事实上近年来由于話剧界

致認清了台詞的重要性，有很大的进步，有好些个戏、好些演員都能在台上发揮語言的作用。这已經有了很好的开始。应当进一步加以注重，不断提高。

基本訓練是表演技术的必要基础。过去有一个时期，唯恐着重技术会忽略作品思想性，就避免談技术，因此对基本訓練也不够重視，实在这种过虑是不必要的。艺术事业是党的事业的一部分，不用說必須政治挂帅，政治挂了帅，技术就得紧紧跟上。为着党的艺术事业，需要运用高度的技术。資产阶級能够掌握技术，无产阶級应当比資产阶級更能掌握技术。苏联由于科学技术超过了資本主义国家，人造行星就上了天。难道我們話剧的表演技术就不应該赶上世界水平？我們应該有更高的思想性与艺术性相結合的作品来为社会主义建設服务，就必須提高編剧、导演、演員、音乐、舞台美术等各方面的技巧。技术是技巧的重要构成部分，沒有較高的技术就談不上技巧，因此非但不应当避免談技术，还应当注重技术，要更好地学习技术，提高技术。我們所反对的是資产阶級的单純技术观点；絕不反对技术，而且要提倡技术。

話剧演員显然应当有基本訓練自不用說，导演、舞台美术以及戏剧創作都应当有基本訓練。可是单有基本訓練还是不行，还必須有丰富的文艺修养。

話剧演員要不要学点音乐呢？話剧演員应当会唱歌，唱歌不专为台詞的練声，話剧里用得上歌唱的地方也并不少。除此之外，歌唱对于一个演員会有精神上的启发。如果我們不怀着“头痛医头，脚痛医脚”的那种狹隘的想法，我想話剧演員

不会反对学习唱歌吧？如果还能够掌握一样乐器，那就更好，更能发揮作用。我們依靠姊妹艺术帮助的地方多着哪！烏兰諾娃在她休养的时候，和几个話劇演員交了朋友，听到他們的談話，据她自己說她得到很大的启发，使她在表演上有很大的进步，这是一个非常具体而生动的例子。我們古代有一个怀素，有个张旭，都是有名的会写草書，他們看見了公孙大娘舞劍器，草書大进。梅兰芳大家認为他最善于配服装的顏色，因为他經常研究中国画，而且他由于学习中国的古画和雕塑，在舞台上創造出許多优美的身段。但这些都是直接的，看得見的，还有些好的影响不是直接的，而且不是馬上就看得見的。古人說要讀万卷書，行万里路。讀万卷書是說从書本中可以間接取得知識，行万里路是說向生活学习，另一方面也是說要扩大眼界。古人的書，本子大，字也很大，万卷是极言其多，但如果縮印成現在的五号字，恐怕也不見得很多。而且古人書很少，有好些青年人就讀不到書，我們現在到处都是書，要什么書有什么書，就看願不願意讀。专門鑽到書本里，不投身到火热的斗爭中去当然不对，但是如果不讀書或少讀書，那就不可能得到更丰富的知識。当然讀書也应当有計划有步驟，也还要有重点。

我想一个話劇演員要在台上表演中国人，应当眞正懂得中国人，要懂得中国的历史、中国的語言、中国的社会和风俗习惯。我們不反对讀外国小說，但是中国的小說必須要讀，当前的小說，“五四”以来的小說和古代的小說都应該讀一些，而且还应当讀些詩歌，普通的文言文也一定要能看得懂。还有就是对繪画、雕刻等美术品要具备一定的欣賞能力。一个演

員不能放弃对于理論的研究。演員虽不是政論家，但除了必須具备馬克思列宁主义的基本知識，对一般的文艺理論也应当学习，这样对生活的体会，对艺术的見解会更深刻，有助于艺术的創造。

文艺修养是营养，不是象阿司匹林一类的藥，不一定有急效，但可能不断地充实血液增进健康。文艺修养不是夏天的狂风驟雨，而是春天的和风甘露。不是山洪暴涨，而是源源不断的泉水。所以文艺修养不能着急而要有恒。我們应当經常吸收些营养，文艺修养方面的营养是多种多样的，包括思想的养料在內。听报告看社論对启发我們的思想有很大的帮助，但是报告和社論的思想还是别人的，要把其中精华部分消化成为自已的，那就一方面要从生活从斗爭中去体驗，另一方面，也可以从文艺作品当中得到印証。我們从文艺作品当中可以更深刻的了解社会，了解人与人的关系。列宁說托尔斯泰是俄国革命的鏡子，因为他反映了俄国革命一个异常复杂的現象，从他的作品当中可以深刻的懂得俄罗斯人；尽管“他的作品、观点、学說学派中的矛盾，的确是显著的”（詳“馬克思、恩格斯、列宁、斯大林論文艺”第86頁）。我想在党的領导下一个有共产主义觉悟、有文化的艺术工作者，应当具备一定程度的古今中外的知識和文艺修养。

关于讀書，我还想补充几句，听說郭沫若同志曾說：“陶渊明好讀書不求甚解，如今有些人不讀書好求甚解。”不讀書，好求甚解，当然不对；好讀書，不求甚解，要看怎么解释——我以为書有各种性質的書，我們不能毫无計划随便抓过来就讀，有

的書要精讀，有的書涉猎一下就行了。单就文艺作品而言，我想也有不同的讀法，如果为的是文艺修养，那就着重欣賞，通过欣賞、感受而得到学习，同时由于欣賞力的不断提高，也就可以提高創作的質量。如果是为着学术研究，或理論批評，那就要分析。当然欣賞和分析不是絕然互不相謀的。我們对于自己所喜爱的文艺作品，可以讀一遍两遍三遍，同时不妨各种各样的多讀一些(也可以随带着讀一点理論批評)，讀多了就会感到豁然貫通，然后也可以就专題进行些分析研究。过去我們曾經有一个时期，要求讀一本書就得从时代背景、作家的生平、作家的思想、創作方法、一直到作品的結构和所用的語彙等等，巨細无遺作彻底的分析，提出一大堆的問題，反而忽略了对作品的欣賞。我想为了文艺修养，不必讀每本書都这样要求。如果讀書太少，分析的能力也就必然薄弱，我想理論批評的基礎首先也还是要多讀，也要能欣賞，才能給与作品以正确的估价。我們讀書自然有爱好有选择有欣賞有批判，作家、演員、理論批評家因为有所分工，所以着重点有程度的不同罢了。

話剧演員必須有基本訓練，这是不容怀疑的，我們要在中国艺术传統的基礎上更好的学习苏联的經驗，搞出一套完整的基本訓練方法，提高表演技巧，同时要經常不断地丰富文艺修养，这样才能演出更好的、思想性和艺术性更高的戏，以满足广大人民群众的要求。希望采取一些必要的措施，保証这两条腿一条不瘸。話剧学院和每一个剧团的訓練班都应当特别重視。希望青年們一同努力，这是我对这个問題的一点浅薄的体会。

1959年5月19日

京戏一知談

不說昆曲是专屬于士大夫的戏剧艺术，就說它是屬于讀書人的戏剧艺术，可能不会有很大的錯誤吧。它和广大人民群众的关系是不密切的。

旧时貴显富豪之家多养歌僮，有私家的戏班。及至商业資本发达到一定的程度，职业戏班随着商业的繁兴日趋完备，有的超过私家戏班，于是那些达官貴人可以把班子叫到家里去演堂会，省事省錢，在自己家养班子也就沒有必要了。还有就是私家戏班不能传代，只要主人家衰落，就必然星散，散了之后，那些演員和乐工們有极少数的可以屬于另一个新的主人；多数的或者轉业，或者得到市民的經济支持而成为职业戏班；有的便自謀生路单独加入江湖班。

昆曲最初是坐在桌子上清唱的曲子，經过許多名曲师指导加工，便越来越丰富，越来越完美，再經天才的作曲家如魏良輔者博采众长加以提高，便有了新的創造和发展；及至酝酿成熟，条件具备，便成了戏曲，由桌上搬到台上，从此成为当时富貴人家紅氍毹上的表演艺术，得到中上层社会的支持和爱好，逐漸传播到民間。

人民有文化要求，他們要艺术，他們也要看戏，他們需要

看着感覚痛快、看得懂、能够欣賞、看完了能够給他們留下一点什么的戏，也就是說比較能反映人民生活，比較能够和广大人民生活节奏相适应，为人民所喜聞乐見的戏剧。昆腔戏不大能适合于他們的这种要求，野生的乱弹乃为广大人民群众所支持而日趋于壮大——那怕是粗糙一点，却受到广大群众的欢迎——北边有梆子，南边便有皮黄。

二黄腔——到現在为止我还是相信它是从四平腔发展而成的說法，由弋阳腔同安徽的某种曲調相結合而成的四平腔可能又和湖北黃州一带的民歌相結合，經过湖北人加工成了二黄。因此二黄腔就不妨說是长时期以来安徽艺人和湖北艺人杰出的集体創造。

至于西皮，則是脫胎于西北的梆子腔。由梆子变成襄阳腔，由襄阳腔变成西皮，必然經过一个不短的时間。这个腔調显然也是湖北人唱出来的。湖北人习惯于称唱詞为“皮”，經常說：“唱一段‘皮’”，“很长的一段‘皮’”之类，所謂“西皮”可能就是說从陕西或山西来的曲調。因为是从西北来的，所以湖南称西皮为北路；二黄是由安徽和湖北南边的曲調相結合而成，所以称为南路。

二黄和西皮是两种不同的曲調，产生在不同的地区，它們都能够各自独立表演完整的故事。艺人們也不知道經过多少时間，把这两种曲調凑合在一起，便使二黄戏开展了一个新的面目。有人認为西皮应归到梆子的系統里去，我認为梆子这位西北姑娘到了襄阳，跟二黄結了婚，他們合作得很好，已經成家立业生兒养女，她和二黄已經完全成了一体，不能分开，

也就用不着勉强讓她回到娘家去归宗。无論京戏、汉戏、湘戏、桂戏、广东戏等，基本曲調都是二黄和西皮，缺一不可，这两种曲調結合得好，对于二黄戏的兴起和壮大起着决定作用。

湖北的艺人大多数是黄陂、黄岡人，由于他們的努力，形成了汉戏。徽班和汉班曾經把二黄戏传播到河南、山西、湖南、江西等省。安徽的江湖班（一班的成員最少的七个人到九个人，多不过十几个人）把二黄戏传播到湘南、广西、广东、江西、苏北等处。滿清乾隆年間徽班已很旺盛，把二黄戏带到北京的就是所謂四大徽班。

揚州位于揚子江北岸运河的西岸，自古以来就是有名的都市。因为盐商和粮商（主要是盐商）集中在那里，經济繁荣，历来娛乐場所特别多，为“花部”（昆戏以外的剧种）的集中地。徽班可能从这个城市获得經济的条件，也可以在那里从别的戏班学到些东西使自己的表演艺术更加丰富。

清朝初年北京盛行弋阳腔，称之为京腔；士大夫間爱听昆腔的不少，昆腔班也占一定的势力。乾隆中叶魏长生把西秦腔带到北京，兴旺过一个时期；接着山西梆子班也到了北京。徽班进京的时候正当各种戏曲在那里竞賽。徽班为着配合各类观众不同的口味，二黄、梆子、昆腔都演。最初京官們以为梆子、二黄粗俗，不爱去看，甚至有人以为去看那种东西会丧失身份（我的祖父和外祖父所談如此）。以后弋阳腔、昆腔、梆子腔都下去了，皮黄独盛，成为京戏。

二黄戏所以盛行，它本身的优点起着决定的作用，概略的說約有以下几点：

一、詞句通俗，容易听得懂。

二、詞句少动作多。

三、戏的結构比昆戏簡練得多——能够在很短的时間里表現一个完整的故事。不象昆戏那样冗长。

四、从声調看，西皮、二黄不象昆曲那样低徊宛轉，而是高亢爽朗，結合着通俗的歌詞，能使在广場比較多的观众也能听得見；它的曲調和唱法接近語言，这就比較容易听得懂。

五、二黄戏无論表演也好、歌唱也好，节奏鮮明，这就比較容易提起观众的精神，不象昆腔戏那样容易使人沉悶。

六、还有最重要的一点：它的內容比較能显明地反映当时人民的生活和感情。从許多戏里都看得出人民的爱憎。原来皮黄所演故事大部分都有昆腔旧本，不仅在形式方面，就在內容方面，也多数經过新的处理，使其比較符合于当时人民的感情和意願，所以同一故事，用乱弹演比用昆腔演群众容易接受。以上所举都是二黄戏获得群众爱好的重要条件。

买办洋奴之流（如胡适、周作人之类及其追随者）对祖国的遺产肆意輕蔑，把我們的戏曲說成全是淫杀、迷信、腐败、荒唐、野蛮的东西。有些人受了他們的影响，給与中国戏曲以极不正确的評价；也有人看了一两次戏不合胃口便否定一切。这是很可怕的。現在我想专就二黄戏来談一談。

二黄戏在封建社会中成长不能否認它带有封建的色彩；但它是野生的艺术，产自民間，与人民呼吸相通，有深厚的人民性。有許多戏显明地看得出是同情人民所同情的人物；歌頌人民所喜爱的人物；反对人民所憎恨的人物。

二黄戏里不能說沒有无聊的戏，但好戏还是多。在这里很难列举加以分析，只能提出几出大家所知道的漫談一下，聊示一般。例如："討漁稅"这样的戏就反映着阶級的矛盾——一个漁夫为土豪恶霸压迫，无理逼繳漁稅，到了忍无可忍，他便闖进恶霸家里把恶霸杀了。这个戏当时能够上演，因为可以解释为劣紳恶霸倚势欺人，于朝廷正稅之外勒索漁民，致遭仇杀。丁郎兒催討漁稅的时候，萧恩問："可有圣上旨意？"答："无有。"問："可有六部公文？"答："无有。"問："全憑什么？"答："太爷所断。"这样便把皇帝和六部（中央政府）撇开了，表示罪过只在贓官恶霸，但是看戏的人誰都同情萧恩父女，戏的宣传效果并不因以上的几句問答而減弱。二黄戏的这些无名作者最恨为富不仁的家伙。凡屬有势力的乡紳，告老回乡的大吏，武断乡曲的財主，都是攻击的对象。这些家伙会勾結官府欺压劳动人民，如"討漁稅"中的丁員外；他們也会搶夺人家的老婆，謀害别人的丈夫，如"琼林宴"中的葛登云。这些家伙在戏里是得不了好下場的。我們看"鍘美案"，可見作者对陈世美那样的人是多么憎恨。象"天雷报"那样的戏，一个弃兒被打草鞋、磨豆腐为生的老夫妇拾回，撫养成人，及至他中了状元，便对这穷困的两老夫妻反面如不相識。人民对这类人憎恨极了，然而在封建統治时期也拿他沒有办法，只好假借"雷劈"，表示憤怒，肯定这种人是該死的。雷轟蔡伯喈，活捉王魁，都是同一用意，足見恨之极，用心之苦，这类戏我以为不宜視为宣传迷信。但旧时有些宣传迷信的演法必須改掉。

根据"包公案"編的戏如"探阴山"及"琼林宴"中黑驢告状

之类是很不好的。这种强調鬼神的戏是迷信的。如"鍘美案"、"打龙袍"之类便不坏，因为究竟还是伸张了正义。封建时代虽有"王子犯法与庶民同罪"的話，可是法律条文仅仅为特权阶級服务。老百姓并得不到法律的保护。明朝的法律：奴僕告主人要先滚釘板，受理与否还不一定；按清朝的法律，佃戶告业主，有理无理先得捱八十板屁股。所以"王子犯法与庶民同罪"的話只是騙人的。因此老百姓选出包拯那么一个鉄面无私的人物形象，說他能够不折不扣維护法律的尊严，真正做到"王子犯法与庶民同罪"。二黄戏的題材大多数是劝善懲恶大快人心，"鍘美案"就是一例。包拯的許多德政不必真有其事，据史書所載他是个执法如山，不受賄賂，为貴戚倖幸所忌憚的人。編戏的人不过是假設这样一个人物以表示人民对法律的意見，反映出在法律面前无論貧富貴賤都应平等的那种想法。陈世美那样的人是人民所憎恨的，但事实上开封府尹无論如何强項，不得皇帝、皇后許可，把一个駙馬判处死刑是不甚可能的。可是老百姓認为应当这样办，舞台上也就这样演了。陈世美对父母不孝，对妻子不义，对兒女不慈，为着貪图富貴便那样狠心毒手对待妻子兒女，如果让那样的家伙逍遙法外平安无事，人民是不会答应的。这个戏在舞台上，有的演的比較过分，但是为了一个政治的或者是社会道德的目的，或者是为了表达人民的某种願望，在适当的范围內艺术上的夸张也是必要的。

"四进士"是一个比較完整的剧本，象宋士杰那样一个被革除了的刑房書吏（过去的刑房書吏社会地位很低），为着替

一个不相識的女子楊素貞打抱不平，冒着生命的危险，去代替她告状，告翻了好几个大官，为一个无告的女子申了冤枉，这充分表現了人民的胆識和智慧，舞台形象也是十分动人的。

"赵氏孤兒"是元曲中的名作，在二黄戏中叫"八义图"，象"搜孤救孤"的程嬰、杵臼，还有象"法場換子"的徐策，"杀庙"的韓琦，他們都是牺牲自己成全别人；又如：諸葛亮、关羽、岳飞、文天祥，他們都是为了国家鞠躬尽瘁死而后已，这些人在中国的戏曲里头，也就在二黄戏里头，是被歌頌的。那些图富貴忘朋友弃糟糠的，卖国求荣的必然特别遭到厌恶。历史上的忠臣义士所以得到人民的歌頌，正因为他們沒有自私之念，富于正义感，他們那种慷慨义烈、始終不渝的精神，显示着作为一个人，一个中国人的优良品質。我們絕不能够离开历史背景認为他們是封建道德的維护者，无分别的任意加以抹煞。

"宇宙鋒"里的赵艳蓉，在君权和父权双重威胁之下，坚决不从乱命。她的丈夫生死不明，她的父亲要把她送进宮去当妃子，她假装疯癲抗拒到底，在刀門之下毫不屈服，这是可以代表妇女們的志节的。

二黄戏对嫌貧爱富的极尽諷刺之能事：最显著的象王宝釧、柳迎春那样的女性，她們都是为着爱上了穷人，坚决要求婚姻自主便和封建的婚姻制度对立而被赶出家門的。象"三击掌"那样的戏，一个女孩子竟能那样慷慨激烈走出相府，这是何等魄力！到算粮登殿，又是何等辛辣的諷刺。当然王宝釧这个戏里头，也带着有某些不完全好的东西，但对王宝釧这样女性的描写，和对嫌貧爱富者的諷刺，从整个戏看是可貴

的。这样的戏是容易改好的。

在二黄戏里头，女将非常出色。最显明的如穆桂英、樊梨花之类，她們都是美丽、聪明、大胆、弓馬嫻熟、武艺高强，而性格爽朗；男女之間只憑純眞的爱，不为礼教所拘束。戏台上的刀馬旦是最为鮮妍、明快、生动、活泼的角色，看戏的人对樊梨花、穆桂英、花木兰、梁紅玉一类角色的形象沒有不認为可爱而給予同情的。这难道不是艺人們天才的創造嗎？

在中国戏曲里头——尤其是昆腔戏里，才子佳人的戏占相当的分量，其中有許多流于滥調十分庸俗。但象司馬相如与卓文君，张生与鶯鶯，杜丽娘与柳梦梅，都是些可爱的人物。“西厢記”、“牡丹亭”也都是好戏。可是在二黄戏里，才子佳人的戏占的分量极少。这个野生的戏剧艺术，跟才子佳人的緣分是少一些的。

象“白蛇传”那样的戏，是另一种型的，尽管是高宣佛号，可是誰都同情白素貞，沒有誰同情法海。白素貞之所以获得同情，因为她那純洁坚貞的爱和强烈的反抗性，也和崔鶯鶯、卓文君之类的女性一样——她們反抗封建道德，反抗礼教的束縛，反抗不合理的家长专制；她們对婚姻自由表示了强烈的願望。这种精神便以类似穆桂英、樊梨花等的人物形象，以喜剧的手法，更鮮明，更多色多彩，避免迂迴曲折，直截了当地表达出来。

二黄戏里的县官（除了寇准、陈宮、赵廉……），多半是小花脸扮的贓官。二黄戏里的皇帝素来不居重要地位，除了些昏庸之輩，胡乱拿来形容一下，都是三等配角扮的（皮黃戏以

小丑扮帝王是以前所沒有的)。至于"上天台"、"金水桥"、"打金枝"的那些皇帝，美其能怀念功臣，但是意义还是着重在功臣身上，說明这些皇帝用权术籠絡功臣。如"取滎阳"簡直是指刘邦和张良用威胁利誘的圈套打发紀信去替死。中国历史上有許多皇帝都以杀功臣著名，如"打金砖"、"斬黃袍"之类的戏对那些残酷的皇帝是怀着憤恨的。还有就是象秦檜、毛延寿、卢杞、潘仁美等卖国奸臣的恶名和罪行，全国到处尽人皆知，以戏曲为之传播的力量为最大。

二黃戏里头象"得意緣"、"釣金龟"、"滑油山"、"翠屏山"一类的戏，毫无意思而毒素很多。"得意緣"这个戏看了令人气憤。一个落魄的士人卢昆杰，他是知識分子而通晓武艺。他被一个綠林豪杰狄龙康看中了。狄龙康因为反抗元朝的統治，占了一个山头，招兵买馬，意欲有所作为，見卢昆杰一表人才，認为他是个好帮手，便带他上山，把女兒云鸞許配給他，这个女兒精通武艺又懂得文学，卢昆杰完全不是她的对手，因此就鬧了許多笑話。后来她被卢昆杰說动了，一同逃下山去。及至卢昆杰做了官，設計攻破了风火岩，狄龙康全家被擒問斬，卢昆杰到法場去祭奠，認为这样就是报了旧日的恩情，而他是为了忠君难顧私义。我認为这种戏比迷信戏还要坏，可是在清朝的科举时期，这个戏在北京很流行。(一般只演交鏢、說破、下山，很少演整本。)这个戏是在北京編出来的，其中为了配合应考的举子們的口味，用了許多四書里的詞句，显而易見是当时无聊文人編的。此外黃天霸的戏也是京戏里头所独有，而被認为出色当行的。这些戏为特务、捕快张目，除掉武

工之外一无可取。还有象"四郎探母"中的楊延輝，他一家許多人都壮烈牺牲了，他投降了契丹，被招为駙馬。当两国正在紧急交战的时候，他的母亲亲上前綫，他伺机逃回探母，見娘一面，馬上又回到契丹方面，把国与国間严重的矛盾作为家庭糾紛輕描淡写地加以处理，用兒女私情代替了民族气节，这是很合乎当时統治者的要求、充滿着汉奸意識的戏。

現在我想从編剧方面談一談二黃戏的結构：

二黃戏沒有从元杂剧搬用四折的結构，也沒有采取传奇的編排方法，它从民間的小型戏曲发展而来，比前二者更加精練而集中。它的詞句通俗易懂，尤其可貴的是要言不煩，能得要領，这是和当时士大夫繁文縟节的生活节奏相反，而与人民大众朴素健康的生活节奏相合的。二黃戏的編剧艺术較之杂剧传奇有很大的进步。

以下想举几个比較具体的例子：

"庆頂珠"又名"討漁稅"，这个戏編得何等紧凑。桂英上唱："太湖石边把网撒。江水照得两眼花。青山綠水难描画。那一个漁人常在家？"写景写情都好。蕭恩接唱："父女打魚在河下，貧穷那怕人笑咱。桂英兒掌稳舵父把网撒，无奈我年衰迈气力不佳。"桂英說："爹爹年迈河下生意不作也罢。"蕭恩說："本当不作河下生理，只是我囊中……咳！"說到此处，桂英长叹拭泪。蕭恩說："傻孩子，不必如此，将船搖到柳蔭之下，为父要凉爽凉爽。"于是他們将船搖了过去。蕭恩又說："兒啊！将今晨打的两尾鮮魚烧熟，为父要吃酒。"这父女二人的身世于此可見。一会兒李俊、倪荣来訪蕭恩，倪荣要試試蕭恩

的气力，被萧恩一手架住，这就介紹了萧恩是个精于武艺的汉子。他們坐下喝酒，丁家催討漁稅的来了，萧恩只得說魚不上网的話敷衍他，却怒恼了那两位朋友，将那人叫回来，駡了几句。在問答之中，我們便明白地体会到一个姓丁的乡紳勾結地方官在横行霸道、魚肉乡民；而在催稅之先，一人偷看桂英，有輕薄之意，及萧恩問他“作什么？”他只好推說問路。問他問的是那一家，他便推說是問丁府。这种烘托与介紹的笔法，实在有力量。倪、李二人与萧恩的对話也很好。他們問萧恩为何那等軟弱，萧答：“他們的人多。”倪、李說：“我們的人也不少。”萧說：“他們的势力大。”倪、李說：“欺压俺弟兄不成？”萧說：“这就难講話了。”这种地方，可以看得出萧恩是一个老于江湖閱历深沉的人，不免有点暮气了。倪、李二人去后，桂英問：“二位叔父是誰？”萧恩唱几句，追叙二人的身世，很为自然。这出戏第一場丁郎兒到河下催漁稅，是表明豪紳地主勾結县官压榨漁民的暴行，这在戏里对于萧恩是一次催逼；教师爷到萧恩家里去是二次的催逼——在这时候，写教师爷怕萧恩，可見萧恩虽然年老家貧，人家不敢把他当作普通的漁夫看待。萧恩在头場的态度是：只想打魚养家，多一事不如少一事，到了丁家派出教师欺負到他头上来了，他也不能不施展些手段为正当的防卫，便把他久經压抑的英雄气概从斗爭中复活起来。他說：“……江湖上叫萧恩不才是我，大战場小战場見过了許多。我好比出山虎独自一个，那怕你看家犬一群一窩。你本是奴下奴敢来欺我……”他說着、打着，那教师只好望風而逃。萧恩虽然打个把教师不算数，他如何能够敌得上

丁府的势力？他只想到县衙輸一个原告。他明知法律不能够保障平民，也不过希冀县官在公事上不敢公然舞弊，也就可以暂时敷衍过去。誰知又經一次压迫：那县官不由分說打他四十大板，赶出衙門，还要叫他当夜到丁家去謝罪。慢說他是个昂藏汉子，不肯这样受屈，万一他順从了，試問以后的日子还怎样过。終于逼得他无路可走，势必出于最后的一着。他与桂英父女之間的爱，从一开始起，到同去报仇止，写得十分充足。他十分爱他的女兒，也希望晚年能得安居，所以从来都是隐忍，直到捱了板子，他觉悟到生活的不自由，縱然是父女安居，也沒有什么生趣。只得狠狠心，父女二人同去冒那危險。我第一次学着演这出戏时，認为它足以代表被压迫者的呼声（到了三十年后的今日我还是喜爱这出戏），这出戏从打漁起到杀家止，是完完全全一出好戏。人家問我"打漁杀家"的整本是怎么样？我必然說：这就是整本。若必如梆子班里演到桂英投河遇救种种，那就索然无味了。

"卖馬"这出戏的主人翁是秦琼。我們若要研究这出戏，自必看它如何描写秦琼。那州官不肯批回文，似乎对公事很严謹，等到綠林豪强王伯党、謝云登去一張名帖，馬上就批，可見是个渾蛋。拿儼然在上的渾蛋来陪衬一个落魄的英雄（过去的英雄形象之一种），煞是有趣。这就是这出戏大体的結构。戏里州官蔡大老爷并不出場，秦琼受了州官的留难，困在店房之中，受了势利小人許多閑气，自然有无穷的感慨。像店主东那种市儈，那里有什么巨眼識英雄的本領，他只知道开店遍房飯錢是天公地道的。以落魄的英雄，遇見市井小人，有什

么話可說？所以秦琼对店主东开玩笑，不过借此排遣，这也是描写工致的地方。及至店主东实在等不及要出去喊叫了，他也就无可如何，只好牵出自己的爱馬去卖——古人往往以英雄的志量和駿馬的前程对比——試想羈旅中被人瞧不起的英雄，要卖去自己的爱馬来清口腹之累，是何等心事！无怪唱詞中有“两泪如麻”之句，而末了“摆一摆手兒牵去吧，不知此馬落誰家！”两句越覺得悲凉慷慨，寄情深远。偏偏馬的草料不加，餓的瘦了，千里之駒，人家只当是下駟。英雄在風尘之中，何尝不是一样。店主东将馬牵了去卖，沒人要，再牵回来，于是把秦琼的感慨写得更充足。那时秦琼的馬，被单雄信看見，異常賞識，称贊它是天下的良馬。秦琼見人家称贊他的馬，便好比自己得了知己一样，何况单雄信又提起他的名字，有仰慕之意，怎不叫秦琼傾心呢？所以听見单雄信的哥哥被人射死，便毅然将馬送与了他。一来是秦琼求知己之心甚切，遇見知己，便不肯輕易放过；二来也是他俠骨热腸的表現——他居然能把店主东逼債的事完全忘記，这正所以表示他豪迈的性格。及至見了王伯党、謝云登，他唱的“……認得他他是响馬，无有牌票怎能拿。……”等句，是表示英雄无用武之地，但是王、謝二人，却眞是秦琼的知己，能在他困頓之中乘机联絡，在贈銀分手的时候，秦琼居然說：“……二位賢弟响馬放，縱有大禍我承当”。这不是因为一飯之恩可念，是風尘中知己难得；并且他还有一种覺悟，就是与其替贓官当捕快，不如与綠林作朋友，于此可見作者之用心。

“捉放曹”这出戏也編得好。曹操謀刺董卓不成，逃至中

牟县被捕。县令陈宫認为义士，弃官与之同逃。及至曹操杀了吕伯奢一家，并說出“宁我負天下人，不令天下人負我”那种极端个人主义的話，陈宫大吃一惊，后悔不該放他。在进退两难之中他想以些仁义道德的話去說服曹操；又想当曹操熟睡的时候杀了他；又怕杀了曹操人家对他会有誤会，他只好撇下曹操悄悄地自己走了。这个戏写曹操的形象非常鲜明有力，而写陈宫的矛盾心理和他那軟弱的性格也相当深刻，又恰到好处，値得我們学习。

“群英会”这出戏，在簡短的几段戏当中，通过周瑜、孔明、魯肃、蔣干几个人物，把三个割据国家的矛盾，用喜剧的手法，灵活地表現出来，看不出一点生硬的公式化的痕迹，这也是値得学习的。

以上略举几个单出戏随便談談，当然不够全面，或者也可以說大致如此。

二黄戏是以小戏起家的。单出戏往往自成段落，有的特別精彩。比較长的整本戏，在二黄戏里好的很少——“四进士”可說是杰出的，但头几場也还不够精当。象“宇宙鋒”除了装疯的两場，全是鋪叙故事，无足取。关于王宝釧，从“彩楼配”起到“算粮登殿”为止，分为八个单出，叫做“王八出”，把这八出戏連接起来却不能成为一本完整的戏。我想可以这样說，二黄戏把单出戏加工，有很精練很突出的作品，至于較长的整本戏，在分段分場、故事的排列、人物的配备、人物形象的創造等等方面，都还沒有一套方法——至少是沒有系統化。許多“連台本戏”，可以說都是照着小說的章回平鋪直叙，这就势必

流于粗制濫造、流于庸俗。二黄戏有比較好的整本戏，这还是最近一二十年的事，但是思想正确、人物生动、結构謹严的剧本頗不多見。也无怪看戏的人总覚得不是乾巴巴地講道理，就是罗里罗嗦地交代情节，台上台下不能引起共鳴。对于一个戏来說，剧本是起决定作用的；在戏改运动当中，我們对这一点似乎还注意得很不够。

二黄戏主要的腔調是二黄和西皮，此外还容納了昆腔、弋阳腔（吹腔）、梆子、南鑼、柳枝等等腔調，但都是附屬的。

二黄戏唱的牌子和吹的牌子，主要采自昆腔，但为着适用于二黄戏，便把唱法、节奏、快慢都加以改变，或把一个牌子切开分成几段使用，在当中加上鑼鼓、道白、动作、或别种唱腔，运用的方法显示出当时艺人們的創造性，也就可以說是从大胆尝試来的。

在京戏的舞台上，我們可以看見“奇双会”（吹腔）、“小放牛”（民歌）、“探亲相駡”（銀紐絲）、“小上坟”（柳枝）、“打杠子”（南鑼）等戏，这些戏各有各的不同的腔調，但我們籠統都称之为京戏，这是不对的，因为他們各有其独立的腔調，界限异常分明，我們現在只能就西皮、二黄来談。南梆子是用京胡唱梆子，我認为可以隶屬于西皮，因为两者的性質是相同的。

二黄的唱詞用的是七字句或十字句。上下句反复相連，上句用仄韵，下句用平韵。七字句的唱法为二二三，就是說先唱两个字，停一停，接唱两个字又停一停，再接唱三个字，加过門（也可不加过門），再唱下句。十字句的唱法为三三四，先唱

头三字，再唱次三字，临了唱四个字。若是詞句的方式变了样，便不能上口。于此可見它的基本組織是簡单的。及至經过艺人們长时期的加工改造，有的加衬字，有的加衬句，或以腔就字，或为字造腔，在快慢、长短、輕重与抑揚、頓挫之間灵活运用，便漸趋于复杂；于是适当的长短句也能上口，但基本格式不能变。再就是板路不同，唱法也就增加了变化。

无論西皮、二黃，每句的落音（就是末一音）都有一定，以京戏为例，二黃上句的头半句限落尺字，次半句限落上字，句尾限落四字，下句則限落合字，或尺字。这种限制是难于更动的。二黃、西皮、反二黃的分别是由弦上变調来决定的。落腔呢，基本不出尺上四合四个工尺，行腔无論如何新奇，大体总是一样（落腔有用工字的，如淨角唱二黃搖板头一句多落工字……）請看：

二黃弦（尺合調）	外弦 内弦	尺工反六五 合四乙上尺
西皮弦（工四調）	外弦 内弦	工反六五乙 四乙上尺工
反二黃弦（六上調）	外弦 内弦	六五乙上尺 上尺工反六

二黃是把里弦当合，外弦当尺，叫尺合調；西皮把里弦当四，外弦当工，叫工四調；反二黃里弦当上，外弦当六，叫六上調；因胡琴弦上工尺的变动，腔調的韵味也随之而异。照普通的习慣，反二黃用表悲感之情。生角之“碰碑”、旦角之“祭江”等用之。反西皮也是表悲哀，因少高亢之音，似专宜于泣訴

(反西皮与旦角之西皮二流极相似，据說是譚鑫培从旦角的二流改造的)。二黄和西皮虽然是两种来源不同的腔調，在戏里的效用，頗难截然加以分别。用西皮的地方用二黄，或用二黄的地方用西皮，都似无甚不可。二黄的音节比較緩慢一些。西皮有快板，宜于紧密的对話或傾訴。二黄沒有这个效用，而西皮的原板同二流板，比二黄也来得輕快流利些，二黄就好似比較端庄凝重。

据"二进宫"、"烏盆計"、"教子"、"逍遙津"、"断太后"、"寄子"等戏看来，二黄是表悲感的，西皮如"南天門"、"探母"、"母女会"、"投軍別窑"等，也有同等的效用。又西皮戏如"澠池会"、"庆頂珠"、"三击掌"等戏，与二黄中的"琼林宴"、"搜孤救孤"、"独木关"、"战蒲关"等并看，可見两者同样可用以表达悲憤慷慨之情。二黄有哭头，西皮也有哭头。有人說二黄的哭头比西皮的哭头悲些，这却很难测定。而且二黄除表悲哀之外，也可以通常随用，如"草桥关"的二黄，包公戏的二黄，"金水桥"头段的二黄，神仙唱的二黄，都不一定有什么严格的理由。从习惯上看大体認为适合罢了。本来西皮虽然用工四調——就是用二黄的尺字、合字当工字、四字——好象比二黄低一个音，但是和弦的时候，要比二黄弦高一字，而行腔的变化也相去不远，所以彼此有可共通。不过二黄是以里弦的四合，配外弦的上尺成曲的，在尺字平呼，及合四低唱的时候，有一种悲凉的音节。西皮是拿里弦的低上尺，与外弦的高五六相配而成曲的，在两根弦上自然成西皮样子的音节，它所缺乏的是外弦尺字平呼，內弦合四低轉的韵味，而有高低音相連一

种流走活泼的风格。有时拿里弦的四乙，与外弦的五六相結合，也可以作悲声，如“南天門”、“探母”等，頗有沉郁之概。加之它的音节，能紧能慢，所以在戏中应用的地方极广，无論为悲、为喜、为恨、为爱、为庄、为諧，都用着它。

平板二黄脫胎于吹腔，原来是用笛唱的。这个腔調似乎是表一种风流瀟洒之致的，在旦角唱，頗为娟媚，在老生唱，也頗流暢。不过在“戏鳳”表調笑，在“柔惜”表憤恨，“琼林宴”書房一段表悲苦，“出箱”时則兼表滑稽。

总观以上所述，二黄、西皮的腔調原很簡单，而表情力頗为薄弱，应用的范围又复太广，籠統假借，伸縮性很大。它容易流传在此，感覚单調也在此。有許多名优，因为二黄、西皮本身太簡单不够应用，每每就字音之高低阴阳，造些长长短短的新腔，求能在高低、輕重、长短、疾徐之間，补救些缺陷，以求更充分的表达各种不同的情感（这种是最高等的但也还有莫名其妙自鳴天籟的，更有无原則地标新立异的），同时更不能不求助于昆、弋、徽、秦諸腔，就是大鼓小曲之类，間接直接也不能不有所借用，只可惜随便湊集的多，能够消化应用的很少。这不能不說是一个严重的問題。

关于京戏的腔調，分各种不同的板路，列表如下以便說明：

腔調	板							路	附注
二黄	慢板	快三眼	原板	导板	搖板				二黄搖板分散板与滾板。慢板即較慢之三眼板，故亦称慢三眼，西皮同。
西皮	慢板	快三眼	原板	二流	流水（較快的慢板）	快板	导板	搖板	西皮搖板除散板和滾板还有所謂緊打慢唱，二流后合习慣称二六。
反二黄	慢板	原板	搖板	导板					反二黄的导板原与二黄导板相同，但我学戏时已有不同的唱法。导板一般也写作倒板。
四平調	三眼板	一眼板							四平原只有一眼板。旦角唱四平有三眼的。
南梆子	三眼板	一眼板	导板						
反西皮	原板	二流							除所举六种腔調之外，近年来徽調的高撥子已成为京戏主要腔調之一。

根据上面那个表看，京戏板路的变化是比較多的，这許多腔調和板路的运用，是相当复杂的技术問題，在这篇短文里很难加以說明。二黄戏之所以能够制胜，它的板路变化多是重要条件之一，而京戏的板路变化比其他二黄系統的剧种，似乎还要更复杂一些，运用也更灵活一些，这也可以說是京戏的一个优点。

以前慢板是很重要的唱工，观众也很注意听慢板，近二十年来，慢板渐渐的不行了，尤其上海新排的戏，专以情节变化、布景新奇或者是特别武打号召观众，在这样的戏里慢板就完全丧失了地位，有些戏甚至于只剩下几句搖板和快板，即使偶

然加唱几句慢板或原板，也不过为后面的場子緩緩气，这种現象，現在已有所改变。

二黃和西皮的結合，就戏曲音乐而言是一件大事。这两种腔調不但結合得很好，而且生角和旦角，也就是男声和女声可以用同一調門唱，这都是經过长期的努力改进才得到解决的。到現在为止，云南戏唱襄阳（即西皮）还是旦角比生角高八度；越剧、評戏、梆子等男声和女声还是湊不到一起；二黃戏在这方面是解决得比較好的。

在中国戏曲里头，敲击乐器的作用特别大，也就占着最重要的地位，可以这么說：中国戏曲是以鑼鼓起家的，象弋阳腔只有鑼鼓沒有弦管；就京戏而言，敲击乐器的分量特别重，有堂鼓（大鼓）、班鼓、板、大鑼、小鑼、云鑼、九音鑼、鎊子（又名擋鐘儿）、大鈸、小鈸，其中除云鑼、九音鑼、鎊子三种不常用外，其余七种都是常用的。至于弦乐和管乐，有胡琴、月琴、三弦、笛子、大嗩吶、小嗩吶等五种。唱工的主要伴奏乐器只有一把胡琴，月琴和三弦是处于附屬地位的。最近十几二十年以来，旦角唱的时候就加上一把二胡，这对旦角唱腔是有些帮助的。

其余如嗩吶、笛子，只是吹牌子用的，与胡琴、三弦、月琴不发生关系。笛子曾經用作二黃的伴奏，后来改用胡琴覺得更好些便不再用笛子。嗩吶二黃，只有神仙偶尔唱几句。小嗩吶（又名海笛）的二黃，偶然用于娃娃調或托梦。就吹牌子而論，大嗩吶两支合奏，本应一支闊音，一支窄音，如今都用同样的两支。小嗩吶总是独奏。笛子在昆腔里用一支，与三弦、笙相配，在二黃里就两支同吹。这样看来二黃戏里的管弦，都

不过是单音独奏，胡琴虽有月琴、三弦相配，但主从之势甚明，难于作有效的配合。西皮、二黄的过門，都有一定的格式。这种格式的組織，极为簡单，翻来复去总是那样几个。有些琴师在过門中加些技巧，也不过随便挤进些工尺，沒有什么作曲上的理論根据，于唱者本身更是沒有什么关系。牌子呢，常用的数得出几个，这几个也就够用了。有时吹奏的想变变花样，就从昆曲本子里头抄几支下来。至于戏情是否合宜，过去是很难严格要求的。（这种情形最近有所改变。）

照以上所說看来，中国戏曲离开鑼鼓便不能成立，想用别的乐器来代替鑼鼓，至少現在是不实际的想法，也无須这样做。

京戏最大的特点，无論是唱工、做工、武工、节奏特别鮮明，它节奏之所以鮮明，和它鑼鼓的敲法有很大的关系，这也是我們应当認識的重要的一点。本来鑼鼓是民間音乐的基本乐器，适合用于空曠的广場上。戏曲既从广場搬到室內，尤其是搬进了近代化的、很能聚音的舞台上，敲打的方法总应有所更变，可是敲打的人，总是以响为主，武戏不用說，要求特别打的响，以前有过两天打破一面大鑼的；文戏为着壮角色之声威，例如导板、冲头、脆头等，也以拚命敲打为好。解放以后鑼鼓的打法逐漸有所改变，近来有些戏打得頗能合于剧情，这是可喜的。

二黃戏到了北京，經过将近一百年的时光成了京戏。北京是首都，为政治經济中心，有許多剧种的班子荟萃一处，还有許多曲艺和杂耍。四大徽班进京之后，为着招徠不同嗜好的观众，所演的戏以二黃、西皮为主，同时也演梆子，也演昆曲，

此外有时还加些杂耍(如"双卖武"之类)。有些演員能演各种不同腔調的戏，会得最多的就有所謂"文武昆乱不挡"。二黄戏受了其他剧种的直接影响，并吸收了别人的許多优点，同时由于达官貴人和宫廷的爱好，不无得到一些支持和培养，在表演技术方面便日趋于丰富而不断地有新的发展。并由于适应北京的生活环境和一般市民的爱好，便把来自南方的民間艺术和北京的特点(語言、风俗习慣和兴趣)結合起来，形成了京戏的特殊风格。

我們从京戏里看得出：(一)原来二黄戏慣用的长段唱詞被删节短了——一百〇八句的节成十几二十句；几十句的节成十几句；一般只唱四、六、八句，多到十几句。(二)唱詞节短了，唱腔却加多了；并不断增加了許多新腔。(三)重复的动作去掉很多，舞蹈动作却加强了不少，而且增加了动作的准确性，也就显得更整齐而漂亮。(四)每行角色都根据它自己的本行，精益求精，創造出独特的技术，例如：鬚生、靠把生、紅生(演关羽的)、青衣、花旦、刀馬旦、武旦、冠带丑、小丑、武丑、长靠武生、短打武生、銅錘花脸、架子花脸等等，都各有一套独特的技术，所以整个的看起来显得多色多采。(現在青衣、花旦已經沒有界限，有了新的剧本，有了导演制，角色分行的界限便还会有变动。)(五)京戏的唱工声量比昆腔大，而且出字归音方面子音跟母音接近，字句相連比較紧，所以近乎語言而比較容易听懂，听上去有嘹亮而爽朗的感覚，但比起河北梆子来又沒有那样强烈的刺激性。(六)京戏的白分韵白与京白两种，韵白同湖北、安徽的方音相类似，用的范围較广；京白是經

过韵律化的北京話，这在“官話”区域大致都能听懂。据語言研究所的估計，能够听懂北京話的人，全国将近有三亿人口，这可能也就是京戏容易传播的一个条件。

二黄戏的特点主要是比过去弋腔戏、昆腔戏来得簡練而节奏鮮明。成为京戏之后更簡练了，节奏更加鮮明，而技术的修养更丰富了；但是并沒有增加什么更新更好的內容。因为在那种时代，在封建統治的首都，要求更新更有意义的內容是不可能的。

京戏里武戏特别发达。原来弋腔戏和徽班都很講究武工，其他的地方戏在武工方面也各有其独到之处，但京戏的武戏规模确实不同，就說在一个时期能集武戏之大成也毫不为过。尽管在地方戏里有些工夫在京戏里是不多見的、或者是沒有的（如汉戏“活捉”的步法，川戏花旦的殭尸倒等等），京戏的武戏是特别丰富的，經过长时期的改进，經过許多阶段的变迁，京戏的武戏逐漸朝着舞蹈化方面有更多的发展，也更美化了。但是武戏的內容好的不多，甚至可以說很少。

二黄戏入京以后，成了京戏，同时发展了武戏，更在长靠武戏之外特别发展了短打武戏，关于黄天霸一类人物的戏就产生了。我想当时武戏的盛行，固然由于武俠小說的影响，最直接的原因，恐怕还是同当时的鏢局有关。当时交通不便，从汉口到北京就要走一个月，一路上是很辛苦的，說不定就遇到搶劫，說不定也会誤投黑店，于是商家运貨、举子投考，有时就要請人保鏢，这就是鏢局子的生意。那些开鏢局子的，一方面依靠官府，所以就必須跟捕快們拉攏；一方面也靠自己的伙

伴，有适当的武工；另一方面也还要和江湖上的朋友乃至綠林豪杰通声气；甚至于有什么可做的“买卖”，他們便去通风报信，坐地分肥。他們就是这样扩大自己的势力；当然在私人朋友当中，他們要講信用、講义气然后才吃得开。交的朋友越多便越有“面子”，他的鏢旗插在車上便能相当的保証安全，可是鬧翻了以至于打起来的事也不是沒有。在当时那种年月里，看着保鏢的是感覺有些神秘，而在舞台上便把那些鏢客、捕快美化而成为英雄形象，演員的武工也就得到更多的表演机会，而日趋于精練。当然这些戏早已过去了。

以上談了許多京戏的优点，可是京戏跟随着它的形成，也产生了一些缺点，为着专求形式上的簡練，动作的边式好看，便同人民的生活越离越远，忽略了戏的內容和人物的思想、感情。在唱的方面层出不穷的新腔，有某些只不过一堆工尺字的反复变化；做工就不免有缺乏感情或硬挤感情的过火表演；动作只注意外形之美，毫不顧及主題思想和人物性格的根据；一般新編的戏絕大多数不过是鋪叙故事，无主題思想人物性格之可言。尤其上海一些商业剧場，受了殖民地文化的影响便越来越糟，越来越沒有出路。上海自从开辟租界之后，便成了进出口的主要商港，中国全国的金融中心。京戏在那里得到很大的发展，更随着貨物的流通——洋貨运到內地，土貨（原料和粮食）由內地运到上海出口，京戏便从上海发展到內地各城市，形成了畸形的繁荣。但由于长时期脫离了人民的生活，好景不常，在解放前几年，有些人感覺到京戏沒有出路；因为各种花样变穷了，广大群众对它的信用一天天趋于衰落，

解放后由于党的領导挽救了京戏的危机，但是存在的問題並不是在短时期急切便能得到解决的。經过会演，我們明白看出各种地方戏——不管是通过历史題材或是現代的題材——比起京戏来，和人民的生活是接近得多，因此看起来比較亲切，在这一点上，人們覚得京戏不如某些地方戏，甚至不如某些民間小戏。京戏发揚光大的路就是要善于运用它的技术积累，着重体現生活的眞实。首先在剧本方面要多下工夫。

一个戏的成敗，剧本有决定作用。京戏的单出戏承受了过去許多戏的精彩片断，再經过艺人們在舞台上长期磨練，所以好的多。但是有許多戏单出很好，整本就不行，“宇宙鋒”和“庆頂珠”就是个显著的例子。論整本戏，“四进士”是最杰出的一个——人物的配备、故事的排列、局面的布置、情节的发展，从头到尾一气呵成，可以說沒有什么廢場子，沒有多余的人物，而每个人物的性格都相当鮮明，尤其象宋士杰那样一个人，是在那个环境里某种小人物的典型形象。那种充滿了正义感、不畏强御的斗爭精神令人感动。而且在这个戏里头反映了当时的社会制度、社会生活和一般的家庭生活。这些都很自然，並沒有生硬的說明。而且正面人物並沒有什么激昂慷慨的議論，人物的性格和事件的发展有机地結合着，使角色的貫串动作有力地把主題思想表达出来，在这里我們就找不到公式化和概念化的痕迹。有許多人經常問：我們从旧戏学些什么？这不就值得学习嗎？这个戏三个小时可以演完，这也是很适当的。

京戏虽有这样的好剧本，可是过去並沒有按这个路子貫

好地繼續发展。从清朝末季直到解放前为止，尽管有不少新編的戏，有些是很有意义的，但編剧技术較差，艺术性不够；有的就为着某个名角編的戏，其中就只有一两場或最多两三場戏可看；至于那些专为卖錢胡乱編排的东西，就不值得一提了。

目前我們的京戏剧本整理出了不少好的，但就戏改运动的实际需要来說还是十分不够。

誰都知道剧本最重要的是主題思想，但是主題思想不能由作者用长篇的議論去对观众說明，而是必須通过有血有肉的剧中人物形象来傳达的。人物的形象不眞实，所反映的生活也不可能眞实。人物的形象不够典型，所反映的生活便不可能是最基本的东西。如果照唯心主义的观点去描写宝玉和黛玉，那就必然歪曲人物的眞实形象。人物的貫串动作和人物与人物之間的联系交流构成戏的情节，情节就是生活的反映。創造人物的形象不能离开性格的描写。这一些在京戏的剧本里都是比較差的。

現在我們要求为戏曲写出更多更好的剧本，这些剧本首先要注重主題思想、人物的性格、生活的眞实、角色的貫串动作、艺术的最高任务，至于上場是不是念詩、下場是不是念对、出場是不是自报名姓一类的問題，我認为是次要的。事实上避免自报姓名并不是很难的事情。凡屬讀过一些話剧剧本的人就能学到一些介紹角色姓名的方法。"打漁杀家"萧恩父女出場就沒有自报名姓。我有这么一个想法：在歌剧里头，独白是不能免的。莫斯科艺术剧院的話剧利用独白来表明人物心理的地方很多。在京戏里如果有某些場合用一段簡短的独白

做自我介紹，便能省略許多的过場戏，那为什么硬要避免独白？形式是为了傳达內容的，我們要为內容选擇最好最适当的形式，在选擇当中是可以灵活运用的。

中国戏曲有它一貫的傳統，有它經过长时期积累而来的习慣，便显出了它独特的風格。我們可以从話剧、从西洋歌剧学习許多的东西来丰富并提高我們的戏曲艺术，但是中国戏曲艺术的風格，不是話剧和西洋歌剧所能替代的。例如上下場的处理，歌、舞、念白和表演的結合，就很显然的說明这一点。所謂要突破格律，也并不是說只要是格律就应該予以突破，也不是說只要抛棄了格律就能产生新的艺术，只是因为某些格律足以妨碍主題思想的傳达，或者說变更某些格律更便于表現戏的內容，那就毫无顧虑予以变更；某些格律对于傳达主題思想并沒有什么妨碍，那也就不必为突破而突破。任何艺术的民族形式都会有些傳統的格律，往往因为有这种傳統的格律更鮮明地显示出民族色彩。

我不同意話剧加唱的提法。既是話剧就不能象歌剧或象戏曲那样加唱，不能用唱来代替对話。西洋的小歌剧有唱也有白，那只是小歌剧，不是話剧加唱；“坐楼杀惜”、“四进士”是二黄戏，不是話剧加唱；“小过年”一句唱沒有，不能說是話剧。有些人因为他們对話剧比較有些經驗，便想把話剧的一套东西硬装进戏曲里头去；还有些戏曲艺人以为只要模仿話剧便是进步；这都是錯誤的。戏曲就是戏曲，京戏就是京戏，我們必須尊重它的传統，在它传統的基础上进行改革。中国戏曲的传統是現实主义的。我們能說“討漁税”、“四进士”所反映

的生活不真实嗎？能說蕭恩、宋士杰这样的人物不真实嗎？能說这两出戏的表現方法歪曲了主題思想嗎？我想不能因为蕭恩和宋士杰挂了长髯子、蕭桂英和楊素貞貼了片子便否定中国戏曲的現实主义传統。当然在化妆方面是可以研究改进的。

京戏在今天必須大力发揚它的現实主义传統，必須全心全意向所有現实主义艺术作品学习，学习斯坦尼斯拉夫斯基現实主义的演剧体系，向形式主义作斗爭，这是非常重要的。在剧本方面应当这样，在表演方面也应当这样。

如何学习斯坦尼斯拉夫斯基体系，把它运用到中国戏曲的舞台上是一个专門問題，应有专文加以闡述，但是体系也不是可以硬搬的，如果只記住一些名詞，从定义出发，那必然行不通。中国革命是以馬克思列宁主义的普遍真理和中国革命具体实践相結合而取得胜利的。馬克思列宁主义是行动的指針，不是教条。苏联在戏剧方面的先进經驗对于我們的戏曲改革可以起指导作用，但如果作为教条来硬搬，那就必然会减低、甚至于損害它的作用。

中国的戏曲也和西洋过去的戏剧一样，从来不用导演，京剧提出建立导演制是最近两年的事。原有的戏都有一定的演法了，用不着导演，也不必做太多的改动。导演主要是为了新編的戏或是改編的戏。导演是解释者，是組織者，是鏡子。所以导演必須有充分的戏剧知識，必須懂得表演，必須有一定的文艺修养和丰富的社会生活經驗，更重要的是必須有馬克思列宁主义的理論基础，要不然很容易对剧本的主題思想、人物性格、发生的事件作錯誤的解释。京戏的导演必須懂得京戏，

尤其是对戏曲音乐必須懂得。一个导演在工作的进程中对于接触到的一切关于艺术方面的問題，必須能够作正确的解答和判断。剧院的院长应当尽最大的可能支持导演的工作。演員、乐师和舞台工作者都应当服从导演的指揮，但是导演也必須善于組織他們、团結他們、指导他們。导演接受了一个戏，不仅是对剧院的領导人負責，尤其要对演員負責，对音乐工作人員和舞台工作人員負責。

旧有的戏，服装、化妆和舞台上的一切都是和它的表現方法一致的，风格是統一的，我以为应当尽可能照原样保存下来；不要东抓一把西抓一把去改——这样做是沒有好处的。

新編的戏无論服装、化妆、布景以及一切装飾和道具都可以从新設計，但应严格注意几点：一、所有一切必須根据导演的意图、統一地为这个戏服务；二、风格必須統一；三、所有的設計必須照顧京戏艺术的特点，同时也要顧到一些习慣，固然不宜标新立异，也不宜过于从考据着想。

导演京戏就要从京戏来全面地构思（导演别的剧种也是一样）。如果以对話剧的构思来对待京戏，那就难于合拍。歌剧、話剧、舞剧，性質都不同，导演的方法也就不能一样。如果以为掌握了某些共同之点便能随便动起手来，那是不对的。这样做必然容易流于粗暴。

不要說近百年来，就是近五十年来，京戏的唱工有相当多的改变，增加了不少新腔，有些名演員对于他最拿手的戏在腔調方面有新的創造，但是由于先天的限制，发展是不很大的。不过京戏有一个特点，男声、女声配合得很好（当然其他皮黃

系統的剧种也一样)。而且生、旦、净、小生都有不同的唱法，分配得比較适当。近年来已經注意到如何結合感情，并尽量吸收别的剧种的长处，相信慢慢地会有更多更好的改进。希望音乐专家对这方面多加注意，多給帮助。

京戏在器乐方面，原来是比較薄弱的。敲击乐器表节奏、造气氛，帮助表情有它的特殊效用。弦管方面，除伴奏而外不能发揮較大的作用。作为帮助歌剧进行的器乐力量来要求，那就显得有些单薄而內容必須加以充实。乐器的种类太少是一个缺点，但是徒然加多乐器也不会增强效果，甚至有时还会感到嘈杂。問題是：乐曲要适合于剧本的要求；要使每个乐器在非有它不可的时候充分发揮它的性能，那怕是一声、两声，在适当的地方便能給与戏的进展以有力的帮助。我們今后应当注意器乐的使用，特别要注重配器：每一个乐器在歌剧里应当等于一个演員，一出場就要收到应有的效果。对京戏的場面作这样的要求是不是太苛太早呢？不，从現在起培养演奏者，着重新的作曲，一步一步加强器乐的效力，便会大大的改变原来場面的面目。新的戏曲內容也会对場面提出新的要求。場面的改进，势必会促使唱工做工有新的发展，这样互相推动，京剧艺术就会逐漸呈現更新的面目。

京剧的化妆最大的問題就是脸譜存在与否的問題，我以为旧有的戏可以照原样保存脸譜。曹操、张飞、李逵、青面虎、竇尔墩、关羽等等，凡屬是凈角担任的角色就可以勾原来的脸譜。如果排新的历史戏，我不主张抄袭原有的脸譜，应当根据人物的性格，創造出現代人所能接受的化妆。例如“猎虎記”

头一場，布上一个酒店的景，忽然走出一个花脸来，异常突兀。于是我想到脸譜和写实的布景是很难調和的。川戏“紅梅記”里的賈似道，虽然勾的是油白脸，看上去不很突出，和其他的角色比較調和，看着也就比較舒服些。如果一个新排的戏要求每个角色比較細致比較全面反映生活、表現性格，那旧时那样的脸譜就很可能起破坏作用。有人問：不勾大花脸是不是还可以唱黑头腔？我認为：从来武生不挂髯口唱大嗓，誰也沒意見。生角要演爱情戏也可以不带髯口唱大嗓演小生。净角扮演一个粗壮的汉子，不勾臉，唱黑头腔，在新編的戏里，現代的观众面前，絕大多数人只有贊同不会挑眼。至于旦角貼不貼片子，那个問題小极了，怎么都好，可以由臉型做适当的选擇。

京戏用布景是相当难于解决的問題。我以为文戏用布景并沒有什么很大困难，在編剧的时候加以注意，再由导演加以适当的处理就能解决。有些戏不必用布景，例如“三岔口”、“起解”、“十八相送”、“猎虎記”的“打虎”一类的場面，有了布景反而对戏有妨碍，那就可以不用布景。至于武戏，我認为可以完全不用布景，只要把舞台加以特殊的装飾就行了。如果一个戏里有文場子也有武場子，而且决定要用布景，那就应当把武戏的打法和“当子”改变一下，从新設計，在一个地方打。如果有轉台也可以变换到另外一个地方，但是即使有轉台也不可能往里面一归馬上会陣；也不可能一个圓場就管几十里。武戏的組織較过去打連环的时候已經有很大的改变，当然还可以更进一步努力于新的发展。

京戏的武戏是特别精采的，照現代的形势看来，有朝舞剧

方面发展的趋向。动作也更集中更舞蹈化一些了。旧日"八大拿"的戏现在不流行了；"三岔口"成了哑剧式的喜剧；"雁荡山"本来就是哑剧。至于打出手是一种特殊的技术，原来只用于神話戏，今后可能也就是这样了，也可能就成为单独表演的节目。至于武戏是不是就朝哑剧方面发展，我以为无須这样；中国的武戏样式頗多，从来就可以有唱有白的，只要用于适当的地方就行。对于京戏現在似乎把武戏看得比文戏还重一些；同时还有一种文武全才的要求，例如"白蛇傳"的白素貞已經有了很多的唱，再安上很多的打，以为角色吃得消就尽量的往上堆，这样很容易破坏戏的整体性，把角色的性格和深厚的感情冲淡。甚至使角色精疲力竭，到了表达感情的紧要关头反而提不起劲来。观众負担过重，也感到吃力。

歌跟舞是可以結合的，我們的昆曲、京戏等早已这样做了，但是有一定的范圍，也可以說有一定的限度。如果唱的时候所带的身段可以称为舞的話，那么歌跟舞同时进行必然只是軟舞。在唱的时候来一套剧烈的动作，必然两敗俱伤。有人演"林冲夜奔"，因为过多地表演武工，跳得滿身大汗，唱得气竭声嘶，还有什么艺术之美可言？可以說难能而不可貴。所以不合理地要求"文武全才"是沒有理由的。以前的武戏都是很少唱的，做工也少，它是以武打为主。現在我們的演員本事比古人大得多，又能唱又能打这是很好的，但是在一个戏里，大段的唱、大段的打接連着进行，是不合理的，沒有必要的。过去的艺人把武戏和文戏作适当的分工是对的。好奇逞能，勉强作等量的結合，非但无益而且有損，这不是发展京剧艺术应

有的方向。作为戏剧艺术，首先应当着重表现人物的思想、感情、性格，反映生活的眞实，如果武工有助于这个目的，可以充分运用，但是不是必須采取大开打的形式才显得出斗爭的气氛，也是不妨加以研究的。

京戏能不能够表現現代生活？我的答复是比較肯定的。以前在京戏舞台上出現过不少时装戏，尽管有許多是胡鬧的，其中也有过得去的。当然穿着現代的装束就很难运用京戏的舞蹈动作，可是京戏的唱工比起某些地方戏来究竟还是多样一点，减少一点腔，使它更接近語言一些，也还能担負起一些任务。只不过表演古装戏的一些技术不能全部运用，演員要用一个时期体驗一下生活，此外也沒有很大的困难。所以不应該把不能表演現代生活这个理由来贬低对京戏的評价。如果认为京戏演历史戏更适合一些，那我們就还有許多优秀的古典剧作可以改編为京戏。把古典名作搬上舞台，这个工作似乎是很必要的，京戏也能胜任愉快的。那就不妨让京戏担負起这个責任吧。事实上能够充分表达我們历史上的偉大斗爭，反映我們祖先的智慧，史詩式的优秀作品也还并不多。我认为作家們还可以写，京戏也还是能担得起演的責任的。

京戏在解放以后有新的发展，旧的戏里輸进了新的血液。技术問題是比較容易解决的，主要还是內容应当如何改革，如何充实的問題。去其封建性的糟粕，存其人民性的菁华，現在都还沒有完全做好；还要更进一步推陈出新，才能符合人民的現实要求。京戏到共产主义社会还能存在，但必須对毛主席“百花齐放，推陈出新”的指示，有更深的体会，坚决执行，努力

求其实現。能够这样就不会以粗暴的态度对待遺产；也不会說旧的东西全是好的，一点也动不得。內容有所改进，形式也必定会有变更，好古者想使新的內容去迁就旧的形式，那只說明对新社会新的艺术內容认識不足而已。为京戏的将来設想，保守之为害并不亚于粗暴，或者还有过之。

1954年5月

我怎样学会了演京戏

行家説学玩意儿有四步：会、通、精、化。单只会而不通，不算好玩意儿。通了还得求精。精益求精这才慢慢儿走入化境。化就是随心所欲，无不如意。在我的題目里提出一个“会”字，似乎并非夸大，可是回头一想，京戏里头我不会的玩意儿还多着呢，怎么就能説会？再一想，舞台上混了十几二十年，一点儿不会也説不过去。算会一点儿吧，我就来談談怎样学会了这一点儿。

旧日的科班，用暖房养花、火逼花开和塡鴨子的方法，教小孩子唱戏，有很多地方是不合理的，可是它能限期刻日教会小孩儿上台。三年坐科出来，不管保成个角儿，也总会一套基本技术。梨园世家有的把小孩儿送进科班，有的請先生在家里教。小孩儿有父兄管着，不会浪費时間；上台的机会多，戏也看得多，这就容易学会。还有师傅带徒弟，要指着徒弟賺錢，就得使出全部精力培养徒弟。所以“內行”（职业演員）学戏特别专，就是説精力特别集中，而学的比較全面。不象票友只是业余活动，除少数例外大多数是单凭个人兴趣，很少可能按部就班进行刻苦的鍛炼。

我不是科班出身。算票友吧，从来沒参加过任何票房，单

凭醉心戏剧，便选定了自己的职业，經过相当长时期的寻师訪友，走过不少弯环曲折的路，碰过不少釘子，也栽过斤斗，这才也算在舞台上占了一个小小的位置。整整演了十五年，而被承識某人是个唱戏的。

我搞戏，家里人一致反对自不消說，亲戚朋友有的鄙視，有的发出慨叹，甚至于說欧阳家从此完了。我妻韵秋受了各方面的压力，写信劝我回家，我回信說挨一百个炸彈也不灰心，她也就不再說什么。及至我要"下海"演京戏，就連平日同在一块儿演新戏的朋友也来反对。有一个同学拉住我的手說："予倩，你怎么搞的！你怎么得了！搞搞新戏嘛，还可以說是社会教育，搞旧戏这算什么呢！……"此外还有不少人見着我就作怪相，还会說些冷言冷語，大概他們自以为是最聪明最高尚最有出息的人物，因此才看不起我，我也就不理睬他們。象这样，我学京戏只有人反对，沒有人贊成，更沒有人帮助。尤其困难的是演新戏的收入仅仅只够吃飯，又沒有任何别的經济来源。那个时候出門經常沒有車錢，想买張票看戏都很不容易。还記得梅兰芳第一次到上海，我很想看，可是只看过一次。

在以上的情形之下，我学戏只能是断断續續的，碰上机会就学一点儿。一絲一縷慢慢儿积累起来，由一句半句到一段两段，再拼凑成一个整出，尤其是最初的两出，費的时間特别长。当时我很羡慕人家有留声机，可是那种"奢侈品"在和我接近的朋友当中都很少有。

学京戏分四个重要的部分：唱、做、念、打。以歌剧而論，

唱工当然是特别重要，可是中国的戏曲，对做工也非常重視。这和西洋大歌剧不同，它們是以声乐为主，对于做工——动作表情比較看为次要。中国戏曲是唱做并重，其中还有特别注重唱的“唱工戏”和特别注重做的“做工戏”。所以在四个重要部分当中，做工单列一門。至于念，就是道白，也就是台詞，京戏特别講究，艺人們認为比唱还难，有“四两唱，千斤白”的說法。打，就是武工。我們經常說“打武”，这两个字似乎不够通順，好在打字可以作种种解釋，說慣了也就沒有什么。至于京戏中的武戏，原来是单独的一个部門，如果从汉朝的百戏談起，可以說源远流长。它可以和文戏截然分开，可是在戏曲中早已一步一步与文戏相結合而产生文武并重的戏。武戏以武术为主，所謂打武，是一种节奏非常鮮明，舞蹈性非常强的武术动作，也可以說把武术的动作舞蹈化了。从中国的历史記載看，往往把武术、杂技和舞蹈混为一談。現在京戏把武术和舞蹈融合起来，就是文戏的动作，也是舞蹈性的。但尽管如此，这些都不可能单独提出来当作舞蹈看，必須要与戏相結合，得到适当的运用才有生命。同时如果学京戏不把那一套舞蹈性的动作运用得異常熟練，就絕对演不好。演戏是身体的艺术，必須先鍛炼身体——要使身体健康，发育平均，关节灵活，綫条美丽，反应灵敏，节奏准确，这就必須練武工和学习舞蹈。老先生們說演戏要有武戏的底子，武戏要有幼工，这完全是正确的。唱文戏也必須要練腰腿，練舞蹈，对身体有个全面的要求。当我学戏的时候，还无从懂得这些道理，也因条件不够，不能作正規的学习。开始我只注意到唱工，以为唱好了

就万事具备，这是錯誤。本来旧式的青衣专重唱工，不过几段死唱究竟不行，这一点当时我是明白的。

一 学唱

我的唱最初是零零碎碎跟許多朋友学的，只要听見誰会唱，我就設法去和他拉点儿交情，慢慢儿向他請教。一开始什么都唱，后来慢慢儿发現我的嗓音，不能唱花臉，也不能唱老生，只宜唱青衣，这才专門学青衣。东学一点，西学一点，胡唱乱唱，經过三年，及至認識了小喜祿——姓陈名祥云，在南边有名的青衣——才知道我所唱的全是南派的腔，不行时的，这才跟他从新学北派。

据我的体会，所謂南派，就是从徽班一直傳下来的老腔，北派就是經过余紫云、陈德霖、王瑤卿等許多位名家改造过的腔，有的是完全不同，有的只差几个工尺，主要的差别是在風格和韵味方面。1918年以前在上海的舞台上还可以听到像薛瑤卿、伍月华等几位老先生唱南派的腔調，以后便成了絕响。老派的青衣沒有什么花腔，經过北京許多名艺人发展和創造，才成了今天的样子。南边青衣的唱工一直是保守着老一套，它的衰敗和北腔的風靡一时并不是偶然的。

我那时候学唱，既不会記譜，又沒有什么录音的工具，这就只能死記，教的人不可能給我很多时間，我也不好老去纏着他們。有的人願教，有的人只欢喜自己研究不願意教給别人，我有时听听，有时学学，一点一滴的把腔儿暗記下来。有的腔

学两三遍就会了，有的学五六遍都不会，那就只能擱下再說，回到寓所一遍一遍自己琢磨。有时候好几天都弄不出来，想去找人再給說說又有困难——有些朋友非得陪他閑聊，非趁他的高兴不可；有的还有怪脾气，白天死睡晚上才起床，不容易找到，那就只能随时随地从各方面留神，听别人唱，或者把自己学会了的腔反复着哼，有机会就学一点，这样不知不覺就能触类旁通，不会的忽然会了，記不住的也記住了。想学玩意儿第一要有耐性，不能急；不能一来就发脾气；条件不够，时間可能长一些，只要肯不断地往里鑽，沒有学不会的。当时我就是这样：除掉跟人学，不管是在戏館里，在馬路上，在酒館里，旅館里，或是朋友家里，只要听得到有人唱戏，我就可以留恋不走。住的地方因为人多，不好大声唱，我就在被窝里头輕輕地哼。这样发疯似的整整一年，就把一些基本腔調大体学会了，还学了一出完整的"彩楼配"，接着又学会了一出"宇宙鋒"。从此以后就越来越快，越学越多。唱学得差不多了，就开始学身段，便不免急于想上台去試一試，而且自以为有好几年演新戏的經驗，上台是决不会怯場，可是陈祥云說："不妨試一試，可还不行呢！"

一个偶然的机会，我演了一次堂会戏。演的是"彩楼配"。据說大体不錯，只有两只袖子还得練練，于是我便借了一件旧青衣拚命練袖子、練脚步。又多学了几出戏，大約經过半年，就在上海第一台打了三天炮。那时候正当吳彩霞演期滿了，第一台沒有找到适当的青衣，便来邀我。經过一番斟酌，陈祥云极力慫恿，我便正式下海，搭了班子。

偶然演两三天，只要沒有鬧什么笑話，覚得頗为过癮。一到搭上班子，那情形便大不相同：会的戏太少，舞台生疏，技术鍛炼不够，越来越感覚到不能应付，每天都在紧張忙乱之中。

我第一次搭班子，攏总只会七出戏。照过去的情形这也勉强可以对付。后台管事照顧角儿，尽管不会硬派你演不会的戏，可是預先情商你也不好意思推却，这就得赶快找人学。一边演着一边学着，一百二十个耐心向人請教，一下后台，对所有的有关的配角，都得老老实实說明自己对那出戏不会，請他們給說說。往往他們以为沒什么的地方，非常容易，在一个新的角色看来，因为沒有試过就摸不着門，与其台上砸鍋不如台下多問。因为我的态度十分誠恳，后台待我都不錯，誰都願意詳詳細細給我說，有的說得对，也有的說得不对，甚至于有的是瞎說，我都好好儿听着，再去請教別的內行，加以辨別訂正。这样增加了不少知識，同时学会了不少出戏。但是这些戏都是赶着挤着学出来的，所以就不够細致。你既是应青衣的行当，那屬于青衣的戏你就不能不会，所以当时我决心赶着多学，应付了演出再設法慢慢儿磨光。这种搞法滋味不佳，情緒也不可能很愉快，尤其是赶出来的戏，好比大鍋菜，是不大下飯的。可是尽管如此，这还是一种有益的实际鍛炼。

舞台不熟悉，技术鍛炼不够是一个很大的困难。

我学唱的时間比較长，我有一条相当好的嗓子——有高有低，能寬能窄，又脆又亮，可剛可柔，这就是本錢。有本錢如果不会用那也是白饒。我对唱工尽管下过不少功夫，台上要

个把腔也有人叫好，可是越唱越覺得不归宫——就是說只凭嗓子好，使勁的唱，如同叫喊，抑揚轉折之間总不够韵味，这就不可能十分悅耳，还可能刺耳，那就更談不上表达感情。我每听到在台上直着嗓子喊的，就感覚心神不安，我便常去打听人家对我的唱是怎么个看法，他們大都是称贊我的嗓子，我对自己也就不能滿足。可是这也急不来，功夫究竟是功夫，找着窍門不是一天的事，一个上台不久的演員凭什么可以自滿呢！

我在台下唱着玩的时候，未尝不感覚到"还不錯呢"，可是一到台上就大不相同：胡琴的地位离得远了，再加上鑼鼓；要顧住身段表情，还得跟别的角色配搭，想做到得心应手眞不容易。

我自信不会荒腔走板，可是越唱越覺得节拍不容易把握。每一段唱，根据人物的感情，根据特定的情景，有它最适合的节奏，差一点就不行，如果机械的对待节奏，那唱出来的調子必然是呆板的；或是就不管西皮、二黄反正千篇一律，那还有什么滋味？有許多人当学唱的时候用脚或者用手打拍子，如果要把板眼弄得很清楚，用手来拍个明白确有必要，学昆腔叫做拍曲子，拍是学曲子的初步过程，可是一上舞台，手脚要为动作表情使用，絕不許用来打拍子，所以要有"心板"。就說心板也不能一直暗数着拍子唱，例如一个拉三拍、四拍的音，如果唱的时候一二三数着拍子，那就会显出棱角，这是很微妙的一工劲。必須要把唱的技术練得很熟，音和拍子要非常准，字正腔圓，这一些都要下意識地掌握住，唱起来就好像日常說話一样，意念一动，声音和节奏即刻伴随着表达出来，这才能

够談得上表达人物的感情。嗓子就是乐器，必須每天練，还要練的得法，才能运用自如，发出正确悦耳的声音。我經过将近二十年的舞台生活，深深感觉到这对于歌剧演員是个严重的課題。

在京戏班里如果講究唱工，經常感覺困难的就是不容易跟場面配合得好。現在的場面有很大的进步，以前上海的場面完全就是大鍋菜，除非是特別的大角儿自己带一班場面，次一点的就只能自己专用一个琴师，不然就只能将就官中場面（公共的）。很早以前老輩子演戏从来沒有个人带場面或带琴师的。后来唱的技术发展了，新腔增多了，尤其是产生了新的剧本，排出新戏非有熟場面不可，所以京角儿出碼头多半是自带場面。武生为着适合于自己的习慣和花招儿打得格外合拍，也带一堂場面，至少也得带一个打鼓的。我經常带一个琴师，一个打鼓的，出碼头也带一堂場面（七个人），在上海搭长班子就可以不必，只带一个琴师也就行了。我現在想談的是角色在舞台上，必須要能够自己掌舵。要搭班子非得練会一套通大路的活儿，要公共的胡琴也能将就唱。如果除了自己带的胡琴就張不开嘴，那就会弄得非常彆扭。有一次我唱"玉堂春"那样重头的戏，临时琴师因故告假，只得請人代替。代替的那位并不錯，可是我因为不习慣，心里直嘀咕。慢慢原板过去了，偏偏一到快板張嘴不是地方，唱走了板。台底下沒有倒好，也沒有敞笑，可是一股热气直冲我的脑門，好容易才定下心来把戏唱完了。当时我口里不說，心里不免有些怪鼓板和胡琴。我一面卸妆一面生气，我說："今儿个可砸得慘呢！"一

位管事的用安慰的口吻說："沒什么，不显。"另外一位年紀大一点儿的好像在自言自語，他說："这就眞不易！慢慢儿来。"我听着很难过，只得鼓着一肚子悶气回家。第二天吊嗓子再唱快板，我的意思要証明自己沒錯，誰想一張嘴又不在板上，再唱还是一样，我正端着一杯茶，一气就把茶杯摔了，一連摔了两个茶杯，祥云在一旁只顧笑。这才发現我唱快板本有毛病，而前几次感觉唱对了是偶然的，胡琴、鼓板也为我弥补了一些。这才重新下工夫練，一次被糾正过来就永远不会錯，如果自以为是那就会錯到底。我在舞台上还是上过先入为主、自以为是的当，以致于走了許多弯路，阻碍了進步。

二 学 做

一 步 法

关于做工我想先談談脚步。一开始我对京戏"脚步"的解释是錯誤的。我以为青衣花旦的走道只要模仿女人就行。如果是那样，那我很有經驗。我演过好几年新戏，扮过各种不同的女人，研究过各种女人的步伐和姿态。在日本的时候为着演"热血"中的女优杜司克，每天上火車站和銀座一带去研究西洋女人的走法、姿态、表情等等；回国以后，对中国各阶层的女人——太太、小姐、妓女、丫头、老媽、农妇、卖花的、卖菜的——我对她們的外形和脚步都曾經常分别地加以研究，而且每一个人的脚步各有不同的样子，不同的风度。我以为把这套經驗搬上京戏舞台就行，沒想到京戏的脚步是一种舞蹈

动作，必得特别下一番工夫。有一次我在台上听得后边有人在說："啨，这两步兒走！"我一下台見一个人挺大嗓門兒在説話，那声音正是那挑眼兒的，我就問他："我的脚步挺难看吧？"他說："誰說？挺好嗎！"旁边一些人好象在附和着他，相顧示意。我把这事告訴祥云，他不說什么，只抿着嘴笑，我懂得他的意思，也就不再說什么。最有效的回答就是照規矩下工夫練。

旦角的脚步大約是根据小脚女人的走法加工創造出来的，看上去比眞正的小脚女人来得健康而有风度。求其与全身的綫条取得諧和，又和古式的服装相配称，这就有一些技巧。

旦角根本走的是細步。練的时候把两腿夹得很紧，膝盖和膝盖几乎不离开，脚跟先着地，一步一步量着走。走的时候身子要直，两肩要平，一步一步由慢而快，由快而慢，这样来鍛炼脚和腿的工夫。以前有些老先生教徒弟，讓徒弟在两膝当中夹一根竹管，走起来竹管不許掉，这当然是过份一点。可是我看見过有个元元旦，他的脚步就是这样練出来的。他出台的时候，好象脚步不动，只見他裙子起着微微的波紋，人已經到了台前；跑起圓場来就跟燕子似的。

跑圓場是一門重要的功課，跑起来步子要細、要平、要一点兒不乱。一个人練的时候，大致是順着左云手，两膀向右，身向左轉，一圈圈的跑；再反过来順着右云手，两膀向左，身向右轉跑。两个人練的时候就可以每人举一根枪杆子交叉着，围着一个中心轉。初練的时候腿脚非常酸，跑不到一会兒步

子就乱了，身子就会一高一低的跳，跑好了之后那真是肩膀上擱一碗水都不会洒，人就好象在水上一飘一飘似的。这样練过，步法就算有了基础，其他的一些也可以迎刃而解。京戏中青衣花旦的脚步大致可分为以下几种：

慢步。

快步。

大步——前面我說旦角的步法基本是細步，可是有时也需要用大一点的步子。

小步——“洛神賦”：“凌波微步，罗襪生尘”。詩里也有：“纖纖作細步”的話。可是后台不說微步細步，只說小步。

碎步——多半是表示小姑娘的跑，也可以用在急忙匆遽的时候。

搓步——就等于齐步走的換脚。主要是快步或走圓場里头用。后台常常会听見来个“小搓步兒”，可是沒有人說大搓步。

衬步——換脚換步的时候中間有个轉折叫衬步。

墊步——例如出場的时候略停、抖袖，掏着腿再起步时用后面的一只脚輕輕一墊往前走，身子随和着显出微微的搖曳。这种墊步或大或小，可以看情形变化应用。

云步——原来是作为神仙騰云用的，以后也作各种的用法。云步有两种走法，一种是两脚尖相对一分一合用脚跟移动，横着往左或往右走，上身要平，腰部随着微微的摆动；一种是两脚相并，两脚尖和脚跟替換着向左或向右横着走，身子可以微微的有点起伏，腰部可以略微多扭动一点，好象船浮在水

上，被輕微的浪推动似的。在必要的时候，云步也可以讓身子的起伏更大一些，那就是脚一边移动，膝蓋可以应节曲伸。

掏腿——就是一条腿向另一条腿的后边一摆，交叉起来。掏腿的用处非常多，差不多旦角站住总掏一点腿。掏着腿身子无論是向前向后或是左右搖动都非常自如，姿态也容易好看，因为掏着腿容易掌握重心。接連掏腿也可以向左右横走。

存腿——就是略微把腿弯一弯。有的旦角嫌自己身子太高，便借着裙子的蔽掩将腿略弯，身子往下略蹲，这叫存腿。这样会显得矮一点兒。难处在存着腿要身子一点不弯，还要保持着姿态的美。有的时候像进船舱或者进窑都要存腿。

跨腿——例如被人一拉，你就往那边一窜，这种时候就用得着跨腿，比方向左去就提高右腿跨过左腿，这是比較大的动作。"南天門"曹福搀着曹瑞蓮过独木桥的时候一同跨三大步。

花梆子——原来是蹻工的一种走法，青衣从来不登蹻沒有走花梆子的。可是近年来青衣花旦不大分，舞蹈的动作增多了，大脚片兒有时也采用一点花梆子的步伐。

旦角的步法大致是如上几种，还有像跌、滑、斜步、轉身、鷂子翻身、臥魚、上船、下船、出門、进門、上楼、下楼之类以及跳跃膝行，这些都不仔細談了。此外穿不同的鞋也得經过些練习，像花臉、武生、老生、小生等——特别是花臉，穿高底靴演戏那得經过长时間的实际練习。旦角穿的是薄底鞋，可是有时要穿一种底子比較高的叫船底鞋，还有就是演旗装戏得穿花盆底的旗鞋，那都得經过練习。我最初一次演旗装戏的时候，老师教給我穿旗装要挺直腰板，头别太搖晃，一步一步

要走得大方，洒脱，身上得放松了。当时他說的意思我能够領会，可是我从来沒有見过旗人妇女，我看过些像片可无从知道她們走道的样子。那时我的琴师是个旗人的宗室，他說給我許多旗人的生活习惯和礼节等等，我跟他学会了請双腿安，又借了一双旗鞋穿着来回走給他看。这个人有点兒馬馬虎虎，問他他老說是很好，第一次上台演“探母”，后台說我走路像“改造子”（放脚女人）。为着旗装的几步走，我下过不少工夫，当然也有进步，不管値不値得，总之凭空模仿不会有好玩意兒。

我最初以为京戏的步法是机械式的死板的程式化的东西。运用得不好的确会是这样，但只要是一个懂得表演艺术的演員，不会拘泥于程式，而使自已的表演丧失灵魂。基本的工夫必須練好那是沒有疑問的。要走得好，走得漂亮，要和手眼身段完全調和，更重要的是要合乎剧情。步法既是一种舞蹈动作，那就一步一步都得合乎节拍，这也是不消說的，可是这并不是說要一拍一拍去数，而是要很自然地使进、退、动止、迴旋，无不应节，无不合乎人物的感情。我們不妨举一个簡单的例子，就說“御碑亭”吧，王有道的妻子匆匆忙忙从娘家赶回婆家，天黑了，遇見大雨，她用袖子盖着头，一顚一滑地奔向御碑亭去避雨，只要看她的脚步就知道她又急又怕；到了第二天清早，雨停了，她放心回家，脚步当然会輕松些。还有比方一个人心情很愉快，或者是有沉重的心事，一边走着一边想着；又或者他很煩悶，繞着屋子轉圈兒；这些都可以从他的脚步里看出他的心情。所以沒有基本工夫絕对不行，可是专靠一点基

本工夫，或者专模仿某一个名角的漂亮动作，絕演不出好戏。我在台上也偶然有些体会，有时候覺得把握不住，有的时候就覺得不管蹻起脚来望望也好，低头轉个身也好，向前走两步或者退后两步，每一步都合乎节奏，而每一步都包含着很深的感情。当然在商业剧場里每天去应付一些庸俗的連台新戏一类的节目，那就这些都談不上。可是一个有良心的演員，怎么会甘心讓自己的艺术一天天流于油滑呢？

二 手 势

要問旦角的手势有什么特点，那就是无时无刻不在划圓圈兒。京戏的全部舞蹈动作可以說无一不是圓的，昆曲也是这样，我想說京戏在舞蹈动作方面承受了昆曲划圓圈的艺术。看来这也就是中国古典舞蹈最显著的特点。

现在我不打算也不可能过于詳細的列举旦角的各种手势而加以說明，只提出几样动作来看一看它的规律和特点，手的动作总的說可分三类：一、徒手的，二、用袖子的，三、用道具的。姑且談談抖袖吧。

抖袖——原来只是整理整理衣裳，把袖子抖抖平整，一經成为舞蹈动作跟剧情相結合，便表現出各种的变化。这个动作主要的是将手垂下去，先向里后向外划一个圓圈。說起来是很簡单的，一个手的抖袖（左手或右手）叫单抖袖，两个手同时来叫双抖袖。我想抖袖可能是古代舞蹈大垂手、小垂手的遺法，双抖袖可能就是双拂，故宫繪画館展出的"韓熙載夜宴图"，舞妓王屋山六么舞的动作就很像双抖袖。

单抖袖的时候另外一只手可以平放，也可以高举成另一种姿势，也有掏腿蹲下去抖袖的。抖袖有輕、重、大、小、快、慢、强、弱之分，动作有时可以花描一点，有时就应当簡单一些，这些完全是依据角色的性質、人物的感情和剧情的发展而变化的。“汾河灣”柳迎春出場的抖袖和“貴妃醉酒”的抖袖当然不一样；生气的拂袖和夫妻調笑时的輕輕一拂（例如“販馬記”），所用的勁不可能一样。这样一說就可以明白学习抖袖仅止于姿态的模仿那是不对的。旦角关于袖子的动作本来不很多，但是三十年来不断的有些发展，舞蹈动作加强了，袖子变化也就增多了，因此就有“耍袖子”之說——不管合不合剧情，合不合角色的性質，只是为着热閙花描乱耍一通，那是要不得的。关于袖子的技术我想只談这一点。

整鬢——整鬢的动作可以說是旦角的基本动作之一，整左鬢則右手放在左肘处，整右鬢則左手放在右肘处，有时另外一只手可以不必随着，左右整鬢連起来，再加上扭腰看裙子，动作就加大了，复杂些了，这样一发展就变成另外一种舞蹈姿态。整鬢的动作有时也可以用以表示思索。

指——旦角的手基本是拇指招中指余三指翹起，成为兰花手（当然有各种变化）。指出去的时候，手腕用暗勁划一个圓圈，食指本身也划一个小圓圈，两个圓圈套起来就成为一个姿势（指的姿势变化頗多，拟另詳談）。手的每一个动作必有起番兒，起番兒的意思就是作势——每一个动作必定从相反的方向做起。凡向外指，手必定先向里縮回划个圈指出去，向左指必从右起，向右指必从左起，向上向下都是一样，所当分

别的就是圈圈的大小；手伸出去的尺寸和姿态的剛柔。

指的动作可以用一个手，也可以用两个手指同一的方向，我想可以叫做单指和双指。双指的动作也和单指一样，可以放得很大也可以收得很小，在这个当中全靠演員根据剧情和角色的感情来处理。双指放大了圈圈就成为攪手，刀馬旦常用。有人問我手的动作圈兒要划多么大才对？我說只要合乎剧情，划多大都行。这是我演了好几年戏才体会到的。而且从旦角的手势看，往往用很微細的动作表达內心的波动，这也是中国古典舞蹈的特点之一。

除此之外关于袖子有双折袖、单折袖、单举袖、双举袖、揮袖、攪袖（用攪手的动作揮动双袖）等。手的动作还有仰掌平伸（攤手）、复掌平伸与平开及腕节的波动、山膀、云手等。每一种动作都有它的用法，一种动作也可以作好几种用法，各种动作經常是連起来用，其中强弱、大小、快慢、剛柔相互配合，产生变化，这里很难列举加以說明。

此外使用道具都有一定的方法和姿势，如鞭、扇、針、綫、桨、带、巾、盘、蝇帚、刀、劍等等，每样东西都有不同的拿法，不經过学习和鍛炼就不能运用自如。

以上单就旦角的动作約略一談，如果学武戏，玩意就更多了，还有生、净、武生、武丑、武旦等角色的手脚变化，那就更复杂。略加研究便感覚京戏中的舞蹈动作是相当丰富而富于变化的。我以前都是就每一出戏零零碎碎学的，最初只不过是模仿（模仿，最初可能也是必要的，由模仿到灵活运用，再从事于創造，这在学京戏可能是必經的过程），一直到演了好几年

戏，經过不断的学习才慢慢儿摸着些門路，也就不免走些弯路，当初如果能够加以分析，一定会学得更快更好一些。今后如果要好好的发展它，那么分析整理还是很必要的。

三 眼 神

京戏最突出的特点就是节奏鮮明，跟着那种特别鮮明的节奏，眼神的运用也就有它的特点，最显著的是手到眼到，手指到哪里眼睛必然跟到哪里。还有所謂“領神”，就是說要用眼睛領着观众的注意力集中到台上。初上台的人往往会感到手沒处擱，还有就是眼睛不知道望什么地方好。話剧演員就会提出望第四堵墙的哪一点这样的問題。京戏老师会教給学生出台要看得平，还有些庸俗的搞法就是花旦出台必須轉眼珠，照顧到全場的观众。就說眼到手到也絕不宜机械地去处理它，有些老师教給学生手从某一点指到某一点，眼睛死跟着，結果做出来的动作不是很僵，就会讓人感到可笑。有些花旦轉起眼珠来好像鐘摆似的，机械而单調。眼睛是最灵活的器官，旧时有“眉听目語”这样的話，那是形容女人的聪明伶俐，我們乡下說一个人“眉毛都会說話”，那就是形容他很灵活而厉害。不管怎么样，眼睛是最能够鮮明地深刻地表达感情的工具。

我的眼睛有点近視，看远不行，看近相当清楚，在台上扔东西接住不会失手，可是怕眼睛不够灵活，我从演新戏的时候起，就每天練习眼睛，每日清早用淡盐水洗洗眼睛，把眼睛睁大，向左轉若干轉，再向右轉若干轉，使劲往上下左右看；用手

划着圓圈兒，眼睛跟着轉；这样不断地練习，眼睛自然会越来越灵活，然后根据剧情、根据角色的性質、人物的性格感情在每一刹那之間找你眼睛最适当的地位。有些演員习慣于低头看台板，那是最糟的，四处乱看也不对。还有些話剧演員极力避免自己的視綫与观众相接触，不敢面对前台那也是錯誤的。但是歌剧和話剧究竟有所不同，因为唱的时候决不能背着观众（倒板例外），而武戏的亮相多半是正对观众，这和話剧是不一样的。关于手到眼到，我曾經加过"心到"两个字。我以为不从角色的感情出发，所有的动作都是死的。至于"領神"，也就是領观众的神，我是这样看：演員在台上任何时間都要把精力集中在一点（当然那个时候我不懂得什么叫注意力集中）。我說眼睛所到的地方全身的每一个細胞都要跟随着。只要你能够鑽到角色里头去，表演的方法又用得对，在一定时間內哪怕你在台上坐着不动不說話，观众也不会討厌，而且会特别注意到你，这种时候眼神是最重要的。所以一个好的演員才能在台上站得稳坐得稳。眼睛只要用得对，对观众并不会有錯处。即使你背对着观众，你的眼睛在凝望，只要用力用得对，你的感情又能够支持你的眼睛，观众就能从你的背后看到你的眼神。当初我尽管有这一点体驗，但当我对于京戏的表演技术还不够十分熟練的时候，我不知道演京戏究竟应当怎么办，在摸索当中也就免不了模仿与抄袭，有时也不免以一得之愚沾沾自喜，一轉眼又便自己否定了它，經过几番反复之后才觉得有些心得，漸漸地能够跟着剧情的进展，为达到一个特定的目的，把歌唱、动作、表情等比較合理地、有效地結合起来，然后

在台上会感觉更顺一些，舒服一些。

三 学 念

我是湖南浏阳人，浏阳話是屬于江西語系的，大致象江西萍乡話，又有点象广东的客家話。我們那里的人学外省話多半不大行，我祖父和我外祖差不多半輩子住在北京，就不会說京話。可是我媽媽是在北京长大的，在我小的时候，她經常教給我唱些北京小孩兒唱的歌，还学一些北京叫卖的声音，我很小就会吆喝"清水蘿卜賽落梨，辣来換"。我和弟弟妹妹全象我媽媽，口齿特別清楚，还有就是耳音好。我自幼就学会了說长沙話和湖北話，十四岁在北京念过一年書，这样，我的京腔虽不道地，說說普通官話还算勉强。日本时期的春柳社社員中，李涛痕的京話最純粹，我經常向他請教。上海时期春柳社社員中只有馮叔鸞一个人是在北京生长的，馬絳士是东北人，其余大部分說的是蓝青官話，所以我的京話在他們当中还算是不錯的。当时上海一般的新剧团体在台上多数的演員是用苏白，春柳同人从来不用苏州話，可是京話又說得不大好，这可能是失敗原因之一。我当时极力糾正說北京話的字音和語調，同时花了两年的工夫一字一句地学会了苏州話。及至春柳散伙，我曾經和徐卓呆、朱双云、汪优游他們合作，便也跟着他們用苏州話演过很多戏，我的苏白在台下还算不錯的，可是一上台就还是"强苏白"，不是过于柔軟便是显得生硬，好容易慢慢兒才順一些。

学京戏得会两种白口：一种韵白，一种京白。京白用的是地道的北京話，可是語調要夸张一些，节奏配合着敲击乐器特别鲜明；韵白是韵語、半韵語和口語組成的，韵語部分有詩有詞有对偶句；半韵語就和口語經常結合着成为一种朗誦式的台詞。京戏的韵白和普通的北京話比起来，有些人以为这是完全脫离日常生活的話，其实就他的字音和語調来看，原来的底子是湖北話。所以汉戏、湘戏、桂戏尽管都用韵白，而在湖北、湖南和广西人听起来除掉觉得言詞文一些之外，并不会感觉到和日常的語言脫离得太远。但是韵白就它的文体、結构、节奏、表現方法等方面看，的确是中国戏曲特有的形式。

要学好京戏的說白，最初不能不有所模仿，有許多戏的白口是經过名演員一再研究，千錘百炼过的，挑选最好的模仿一下并沒有什么坏处，学得多了，找到了它的規律，就自然会有发展。我学"玉堂春"的时候，公堂上那一段詞兒，我完全照着老师所教的語調，一遍一遍反来复去的念，念过六七十遍之后，觉得字音准了，节奏也对了，声音的高低、輕重、刚柔、抑揚頓挫能够有把握了，我才开始研究照老师教給我的念法和我所体会到的角色的感情是否对头。比如："……启稟都天大人，犯妇之罪，原非犯妇所犯，只因皮氏上下行賄，将犯妇买成一行死罪，临行起解之前，监中有人不服，替犯妇写下申冤大状，又恐被皮氏搜去，因此藏在行枷之內，望求都天大人开一綫之恩，当堂劈軸开枷。哎呀，大人哪……"这最后几句有的人从开字起就把声音提高一点，一个字一个字节拍加紧，到"大人哪"的"哪"字提高嗓子尽力一放，好象要把一腔怨气用全身的

力量叫出来，这样頗容易博得观众叫好，我最初用的就是这个方法。后来我想苏三遭受黑天冤枉，屈打成招，被解到省城受审，这是决定她生死最后的一堂，她又是悲憤又是恐惧，然而在絕望之中露出了一綫生机，可是在她看起来希望虽不算很大，也可能有比較清廉的官，給予哀矜而得到昭雪，在这种心情之下，这一段話是不是以凄切婉轉的声音念出来比較合适一点呢？于是我从“望求都天大人”起，鼓起勇气以微微顫抖的声音提出懇求，念到“大人哪”的“哪”字，从低半音渐渐儿提高，最后慢慢一放，声泪俱下，成为惨痛的申訴。我这样試过許多次，感覺着似乎还順，可是台下不一定叫好。我提起这个，并不是表示我会念白，只不过体会到了念白的确不易。

念白第一字音要正；音的輕重长短要配置得好；使用声音要有变化，角色的感情要体貼入微，声音跟着感情起伏流轉，然后才能吸引观众的注意，抓住观众的感情，把演員的心和观众的心相交流，这才眞正能够达到演戏的效果。在这里我們可以認識到要讓观众听得明白这是起碼的要求，专求調子好听，也还是十分不够的。

如果以为韵白只是一种簡单的、程式化的东西，只要学会它的調子就行，那就不对。但也的确有很多人只注意到形式，只研究怎样能够博到台下叫好。即以旦角而論，有些演員专求柔媚，有的就专門模仿名角的声調，把角色的身分和感情看为次要，弄得不好，听着就会显得肉麻。

“打漁杀家”里桂英儿的語調总不能念得和林黛玉一样吧！首先她应該剛健一些。有些演員把桂英儿演成十分脆弱，

即如“打漁”一場，她劝父亲不要做河下生理，蕭恩說：本当不打漁，只是家貧无以为生。桂英一听就“呵呀”一声哭出来，这是不真实的，違反常情的。很少有父女談家常，一句話提到生活困难，女儿便哇的哭出声来，这种地方只要望望父亲低头长叹也就够了。桂英虽然不过是一个不滿二十岁的姑娘，她生长在貧苦忧患之中，同时还受着贓官恶霸的压迫，母亲死了，父亲老了，她的心情是可想而知的；可是她在父亲面前显得是一个温順而活潑的孩子，她对恶霸和那些走狗恨得牙痒痒的；象这样的角色，她的台詞应当怎么念，大可研究。如果把桂英仅仅当作一个嬌柔的年輕姑娘来演，我想是不够的。

又如王宝釧这样的角色，演“彩楼配”、“三击掌”、“探寒窑”、“武家坡”这几出，每一个段落情景不同，感情也当然不同，台詞的声調、节奏就不能不有变化，象“武家坡”这样的戏，看起来好象并不难演，可是要把当时王宝釧那种又惊、又喜、又疑、又憎，而心的深处带着哀愁那样的心情曲曲傳出，却也不易。有的演員单純的拘于韵白的程式，在跑坡的台詞里不适当地用上些“呢”、“么”等字，而以曼声出之，显得那个王宝釧只是嬌里嬌气，这似乎也不妥当。

京戏念的部分，分量的确相当重，生角有些戏是完全歸念白的，青衣戏即如“宇宙鋒”的“金殿”一場也就有大段的念。我还演过一出戏叫“龙凤环”，是根据紹兴文戏“龙凤鎖”改編的。这个戏故事比較曲折，簡单的說：就是有一个少年追求一个豆腐店的姑娘金凤，有一天晚上以借灯为由走到金凤屋里去了，二人私訂終身，少年送給金凤一个龙凤环；金凤的父亲

回来了，少年就藏在柜子里头，結果悶死在里面，金凤以謀杀論罪，經过一些周折，最后得到昭雪。金凤有三場很重的戏，一場是“借灯”，一場是“监獄”，一場是最后的“会审”。“借灯”和“监獄”这两場都是唱做并重的戏，主要的唱工是在“监獄”的一場——女禁子同情金凤，知道金凤被判死刑，在头天晚上預备一点酒菜給她吃，她心里明白，当然吃不下，那天晚上也不可能睡着，同监的犯人也不知道怎么安慰她，就这样等到天亮，被带出监去，但并未执行，遇到一綫生机，提堂重审。“会审”一場演出四十几分鐘，和“玉堂春”的“三堂会审”一样长；可是全部是念白。我演金凤“公堂”一場扎实下过一番工夫，可是只要念得好还是可以得到一定的效果：台底下一直很靜，从头到尾沒有人叫好——台上台下呼吸交流比起哄叫好要舒服得多。只要感情眞实，表現的方法是可以灵活运用的；只要感情眞实，任何格律也好，程式也好，必然成为次要。对韵白就可以这样看。

我除青衣戏之外还学过不少花旦戏和一些刀馬戏，这些戏大多数是用京白。最初我以为韵白比較难，京白比較容易，事实上京白比韵白更难。韵白因为有那么一套腔儿調儿还多少能遮点儿丑，京白就是所謂“大白話”，跟日常生活特别接近，說得有一絲儿不对就会被人听出来。当然京戏的京白和日常說的白話是不完全相同，就和話劇的念台詞也不同：它是精练过的、經过艺术加工的、和歌唱相結合的一种舞台語——其中也有韵語，如念詩念对之类，也有半韵語和純口語；它的語調比較夸張而有一种特殊的風格，这类台詞不經过学习和

鍛炼是絕对念不好的。

在我所学的花旦戏之中，如“双釘記”、“双鈴記”、“十二紅”之类，学会了，因为我不欢喜，从来沒演过；“戏凤”、“浣花溪”、“胭脂虎”、“战宛城”等演过的回数不多；“烏龙院”比較演得多。我覚得“烏龙院”这个戏編得不錯，下的工夫也不少，可是最初演四五次总感覚詞儿念不好，尽管字音沒錯，調子也算对了，就是話不象从角色的心里說出来的，这就不容易引起观众的共鳴。

念白首先要讀准字音——弄清“出字归音”，分清尖团，辨别阴阳，自然不消說得；此外还要練“噴口”，練噴口就是要練嘴劲——每个字从嘴里出去就好比枪子从枪膛里挤出去一样，口紧力大才能送得远，噴口好的演員說話不必大声嚷就能把台詞一字一字送到最后一排座位。噴口之外还有气口，气口就是呼吸，无論唱歌念白用气和换气都非常重要，会用气口的无論多长的句子念起来都不吃力，换气的地方，非常自然，旁人听不出来。讀准了字音，練好了噴口和气口，这就要看如何选擇語調，如何运用声音，这两件事是要結合剧情和角色的性格来进行的。这也就是考驗演員的一把尺。

我演戏的时候也和别人一样每天必吊嗓子，从无間断。唱完几段之后就練念白——一遍一遍地念，一个字一个字地研究，覚得有点兒不順，便从头再来。这样做不可能沒有絲毫进步，可是我学戏除請老师传授外多半是自己摸索，得朋友帮助的地方很少，正确的批評不易听到，請教人家，不是随便恭維便是深藏不露，倘若在今天那够多么好！以前哪里有象今天

这样多学习的机会、这样好的条件！

四 学 打

演京戏沒有一点武工的底子是不行的，我每天除了吊嗓子之外也还練武工学刀馬戏。先后請过两位老师，一位是水上飘，一位是周順喜。在上海那种一楼一底的房子里練工是困难的，天井里打把子伸不开膀子，老师讓我和他一同到大舞台去練工。

我起了个大早，老师早已等在門外，喝了口茶便出門，直奔大舞台。一到那里，看見台上一群孩子在翻筋斗，有的在拿頂（倒立），师傅在一旁指点；另一部分是大人，有的打把子，有的穿着胖袄，登上高底靴練身段。我和老师坐在台下看了一会兒，老师說："咱們来吧！"說着一面脫棉袍就往台上走。我一看，練工的人多数穿着单小褂，要不就是小夹袄，大褲腿的褲子。只有我一个人西装皮鞋，一走上台便自己感覚不順眼，至少是不大調和吧。而且人家都在練一套一套的，而我才象小学生刚刚开始，便覚得有些不好意思。

那时正是冬天，台上的过堂风吹得直起鷄皮疙瘩。这我倒毫不在乎——演慣了旦角从来就不怕冻，大雪天两件单綢衫上台也沒伤过风——当时我把大衣和西装脫了，抓过一根藤子就打起把子来。

打把子原来我也零零碎碎学过一点兒，那个时候我已經算是会打一套快枪和一些别的，可是老师讓我从头学起，他說

先要把"一二三"打好——左手托平枪杆，右手抓住枪把，全靠右腕的活力使枪尖上下摆动，嘴里就"一二三，一二三"数着。我以为这是再簡单沒有的，可是他强調这一手必須多練：要每一下都打在一定的地方，枪头摆动的角度不能过大过小，他讓我每天对着柱子練，要多練。同时他教給我一两套最簡单的，如"灯籠泡"之类的打法（这些只是基本練习，在台上用不着的），他非常注重步法，上步、撤步，差一点他都叫从头来过。当时我一面照着他所教的一遍一遍的練，可是我心里想这些我早会了，用不着过于麻煩，又是許多人看着，显得我眞笨，这就有点練不下去。在休息的时候，我向老师建議，"一二三"之类的东西我可以回家去練，希望他教給我一点別的，比如"下場花"之类的东西換換胃口；同时我便把我学过一点的枪花耍給他看，他認为都不很对——当时他耍給我看，也教給我練习的方法，例如耍"劈緱兒"要面正对墙練，无論多快，枪不碰墙；"大刀花"是直的，要身子側面靠墙練；这样練好了，手才有准，才能够每一下都是地方，这才不会碰着別人。我相信他所說的完全对，打定主意好好向他学，就这样接連不断上大舞台去过好多天。及至我搬了一所房子，有个比較大的天井，我就不大愿意上大舞台去了，練工慢慢兒也就松懈下来。尤其是老师要求比較严格，每天練的差不多都是同样的东西，很少增加新的，而我心里着急，只想快点上台去試試，于是催着讓老师多教一点。大約他看出了我的意思，便不再严格要求我，不再批評我的錯处，我要学什么他就教什么。他經常說要用三冬两夏的苦工，可是我一冬一夏不滿就学会了許多东西。每到后台

就找着熟識的武行哥儿們对刀对枪，他們也乐意陪着我，旁边看的人每每伸出大拇指說："好，眞有心胸！"有的說："眞不賴，怎么沒見你練就会这么多！"我无暇考虑他們的贊詞是否出自眞心，听着总还是覚得舒服，不知不覚露出自負的形色，以为技艺并非不能速成，还是有捷徑可走，便否定了基本練习的重要，結果是好象样样都会，样样稀松。比如打快枪吧，学会那輪廓并不很难，如果要到台上应用，那就脚步手势以及枪的高低上下都要十分准确，所謂"下下着"，每一下都要打得是地方，要不然不是你碰着人家就是人家碰着你，所以就必須按着規矩練，練得純熟之后，应用起来才能够心到、眼到、步到、手到，然后才能談到表情。唱慢板还多少有思索的余地，打武戏一下接一下眞是稍縱即逝，而且往往对象不只一个人，不能沒有情景的偶然变化，因此，稍微有点儿稳不住，或者应付不得法，就会出岔子。一个初学的人，只要扎上靠戴上盔头就会不大能动，上台去不需要几个回旋就会上气不接下气，这全靠工夫，工夫！可是当时我偏偏自作聰明，避开了正規的訓練，辜負了教师的好意，以致沒把武戏的工夫練好，現在想起来还覚遺憾！但是練过武工究竟不同，身段动作不自覚地进步得很快，有灵活舒适之感，身上的綫条也就更美些。

兩年之中，我也算学完了"破洪州"、"湘江会"、"虹霓关"等几出刀馬戏（刀馬旦的戏是半文半武的戏，但必須武工有根，还要善于念白和表情才能演得好），同时我还練过蹻工，听說蹻工难練，因为沒有尝試过就練着玩的。賈璧云听說我想練蹻，馬上送給我一副蹻板，并教給我如何練法。他讓我綁着蹻

扶着墙走走看，誰知我一綁上就能走，这样就練开了。蹻工和脚尖舞一样，脚面要綳得直，膝盖要直，腰板要直。过去有些师傅怕徒弟練蹻偷懒，便在他腿弯子那里給綁上一根两头尖的竹签子，只要腿一弯便会刺进肉里去，这当然是不合理的野蛮做法；可是練蹻决不能蜷腿却是一定不移的。登上蹻随便走走还没有什么，要把那两块木头使用得和自己的脚一样灵活那却眞正不易。唱武旦的登着蹻打把子，翻筋斗，甚至还从高处往下翻那是要經过长期的苦練才行的。初学蹻的最怕站着不动，最初只能站很短的时間，慢慢儿一点一点增加。旧时师傅讓徒弟登上蹻站在板凳上一炷香才准下来；站过板凳还要站缸边，就是站在水缸边上，能够一炷香紋絲儿不动，那眞到家了。我只在地板上站站，不到一刻鐘两条腿便抖起来，越抖越厉害，抖得不能自制，腿便想弯，冬天还是满身大汗；地板、門窗、柜子、茶杯等等一齐顫动起来，好象地震似的劈里拍啦响成一片。大約經过半年光景，我居然能够站一个小时不抖。貫璧云讓我潑点水在水泥地上，登着蹻在上面打打把子，我也試了。蹻工練了一年，我便演了一出“浣花溪”，第一次的成績不大好，因为我只走过硬的地板，一到那个又厚又軟的地毯上就感觉两条腿都变了棉花，心里不免也就害怕起来，我可是勉强演完了，反正够瞧的，一到后台就几乎动不得。可是我并沒有气餒，此后还登着蹻演过六出戏，一次比一次有把握，但我已經不感兴趣，就把那副蹻板仍然送还給貫璧云。

此外我还跟一位武术家米劍华先生学过两套劍：一套单劍，一套双劍。当时有七八个人和我同学，我是其中进步比較

快的一个，学得差不多了，我便把这两套劍在一出新排的戏里用上了，也获得了一些彩声，实际上可是舞得不好。隔了差不多两个月，我再到米老师那里，我的那些同学都跑在我的前面去了，就再也追不上他們，我也就慢慢儿把它擱下沒再繼續用功。米老师本說要把他的本事傳給我，可是那时候我对中国的武术沒有足够的認識，同时我还有别的許多东西要学，就沒有能够接受米老师的衣缽。

关于京戏的技术我就只学过以上所說的一些东西。总的說，我学戏的物質条件是很差的。陈祥云、賈璧云二位給我的帮助很大，不会的戏給我說；我沒有的行头他們借給我。他們早死了，永远不能忘記他們！还有薛瑤卿先生热情地教会了我十几出昆腔戏——学得磁实，至今还能唱。

我想，如果不走弯路，我所学的东西可以更多更好。我的毛病就是貪多、图快，想找容易走的路；还有就是在众人面前不敢暴露自己的缺点；同时我尽管和艺人們交朋友相当亲密，在內心深处未尝沒有知識分子的优越感，对自己的見解多少总有点偏向，因此学习的态度就不够誠恳老实，还沒学好就想改良，以致分心，不能专一。另外还有一点就是“五四”前后的風气对中国的傳統艺术多半存着否定的看法，对戏剧艺术也提出了新的要求，而上海的各舞台又一直向不健康的路上发展，象我那样一个职业演員决不能无动于衷，“京戏向哪里去？”的問題在我的思想中不可能不被提出，于是便也会問：“我怎么办呢？是不是永远演青衣花旦呢？”这样一想，对我所学的戏精益求精的进取心和竞爭心便削弱了，对自己的生活

方式，奋斗的目标都不能不考虑逐漸有所轉变。

下一篇我想談一点关于表演和我所編的和演过的戏，从这些方面可以多少反映一点当时的風气，或者也不是多余的吧！

1953年冬

我自排自演的京戏

我自排自演的京戏一共二十四个。其中我自己編的十八个："晚霞"、"宝蟾送酒"、"饅头庵"、"鴛鴦劍"、"黛玉焚稿"、"王熙凤大閙宁国府"、"摔玉請罪"、"鴛鴦剪发"、"臥薪嘗胆"、"青梅"、"仇大娘"、"嫦娥"、"申屠氏"、"人面桃花"、"哀鴻泪"、"楊貴妃"、"潘金蓮"、"最后知儂心"。跟張冥飞合編的两个："晴雯补裘"、"百花献寿"。跟張冥飞、楊尘因合編的一个："黛玉葬花"。此外根据陝西易俗社的剧本改編的两个："軟玉屏""是恩是愛"(又名"韓宝英")。

此外我还写了京戏本"荆軻"、"梁紅玉"、"桃花扇"、"木兰从軍"、"胜利年"、"孔雀东南飞"，連改編的"玉堂春"、"漁夫恨"共是八个。这八个戏我自己沒有演。現在只就我自己曾經演过的某几个戏回忆一下。一个人到了晚年多爱叙述往事，可能毫无价值，也可能多多少少有某些可供参考的一点資料，作为自白的一部分或者也未尝不可。

我正式搭班演京戏，最初就凭十几出青衣、花旦对戏付着。这十几出戏我是怎么学来的，就怎么循規蹈矩的演着，并不断学新的。有时派戏的忽然派一出我不会的戏，我就得临时找人去学，有时也事先通知，讓我学一些当时流行的如"妻

党同恶报”之类的新戏，我不能拒絕，可是一演再演，覺得乏味，也就演不好，我也就想排一点适合于自已演的新戏。偶然同楊尘因、張冥飞两位朋友講起，他們用两天的工夫，就为我編了“黛玉葬花”，取材是“紅楼梦”里“埋香冢黛玉泣殘紅”的一回。戏分两場，第一場是黛玉自叹：引子、定場詩、話白、叙述身世，接着唱八句慢板西皮。第七句唱完加小过門，黛玉春倦无聊，走出門去，見花落花飞，更加伤感，便命紫鵑取花囊、花鋤要去葬花。紫鵑劝她不听，只好任其前去。第二場，宝玉唱搖板上，把地上的落花扫起，用衣襟兜着，倒在黛玉葬花的香冢旁边，以表心意。此时远远望見黛玉走来，他便閃躲在石山后面。黛玉上場，发現香冢旁的花瓣，猜着是宝玉扫的，格外引起她无穷的心事。她开始葬花，唱长段反二黃，唱完念：“儂今葬花人笑痴，他年葬儂知是誰”两句，嗚咽不成声。忽听得身后有飲泣之声，回头見是宝玉，她匆忙拿起花鋤就走，被宝玉擋住，彼此反复問答，最后經宝玉一再表明心迹，解釋了誤会。戏的結构大体就是这样，場子很簡单，也还是根据旧套子安排的。第二場的对白，差不多完全用的是小說的原文。第一次試演是在春柳剧場，演宝玉的是陈祥云，演紫鵑的是誰忘了，演完之后，覺得大体不錯，但也沒有引起什么注意。我把剧本仔細研究了一番，发現了一些問題，第一宝黛二人当时引起誤会的事实，沒有明場交代，因此末了解釋誤会就沒有根据，因此我在前面加了一場。晴雯和碧痕吵了架，宝玉回怡紅院，沒人开門，好容易才叫开門进去。宝釵来訪宝玉，宝玉亲自为她开門。宝釵进門不久，恰好黛玉也来看望宝玉，剛一叩門，就听

見丫头在里面說："宝二爷吩咐，誰来都不开門"，她感覚詫異，正想再去叫門，忽听門內有宝釵的笑声，登时天旋地轉，不覚哭倒在湖山石畔。在这里我用了几句独白，接着唱西皮搖板，我把小說反复讀了好几遍，从各种角度体会黛玉那么一个人，那么一个父母双亡的孤女，寄居在荣国府那么一个闊亲戚家里，她的心情是怎样的，我当时覚得那几句搖板頗能唱出黛玉当时那种激越的情怀，也能傳达她內心深处的幽怨。当唱完哭倒的时候，幻想着小說所形容的"嗚咽一声犹未了，落花滿地鳥惊飞"的情景。加了这一場，后两場的戏也就比較好做了；但因此自叹一場的引子、話白似乎可省，可是当时我并沒有把它省掉。那个时候对青衣的唱工非常注重，观众也很欢喜听慢板，所以大段的唱，并不会显得很温。尽管如此，我总覚得老坐那儿唱显得僵，必須加些动作，因此我就把唱詞略加修改，設想当时黛玉百无聊賴，想彈琴吧，琴也彈不成声；她便去調鸚鵡，想对鸚鵡傾訴一番，而鳥也不能給她慰藉；她信步出房，見春殘花落，叫紫鵑給她花鋤要去葬花……这样就增加了动作，比試演那回活潑一些。但是調鸚鵡那一段第一次却鬧了笑話：我特为去买了一只鸚鵡，养熟了拿上台去，起先还好，不想我剛一走近它，它張开翅膀就飞，飞不动，倒吊在架子上，哇哇大叫，几乎把戏攪了。幸喜我还能临机应变——我本来有几句白，不說了，望一望鸚鵡，搖搖头，叹一口气，叫起来就唱，一面唱一面走向門外的方向，这样就把观众的注意轉移到表演方面，过了难关。从此我换了个假鸚鵡，后来索性把調鸚鵡一段删了。

“葬花”一場的身段表情倒沒什么困难，自己認为琢磨得相当細致；只是花鋤如何运用却費了不少推敲。这在以前沒有——至少我沒見过，要把林黛玉那样一个弱不禁風的少女举鋤挖土的动作舞蹈化而适合于京戏的表演風格，当时的确难住了我，演了几次之后我認为解决了，但回忆起来也并不令人十分滿意。

“葬花”演的場数很多，也比較最受欢迎。在第一台演宝玉的是周信芳。周先生当然演得好，但在当时，有些观众以为小生唱大嗓子不合乎京戏的习慣，頗不以为然。那时我們却已打破常規，“宝蟾送酒”周先生演薛蝌，“鴛鴦剑”他演賈璉。那时我們都年輕；高百岁初次搭第一台才十几岁，派戏的老讓我陪他唱“武家坡”，頗有小女婿之感。信芳和我年岁相若（他小我五岁），身材长短、調門的高低都差不多一样，这就无論合演什么戏都比較好办。可是百岁长得很快，一轉眼就变得很魁梧，平常已經比我高大，穿上厚底靴，戴上盔头，我便更显得矮小了。生角和旦角身材大致相等才好，最好生角比旦角高大一点，如果林黛玉比宝玉高大得多，那就难办了。可是旧日搭班演戏，派戏的却不大管这些。你如果不暗中（其实是明的）塞点錢給他，他就会千方百計叫你好看。我在第一台大家相处得很好，还沒有什么别扭，只可惜我那时对京戏的知識和台上的工夫都很不够。

第二个戏我編排的是“聊斋”上的“晚霞”，失敗了。最初我只想到这个戏有些热鬧場面，也有悱惻纏綿的愛情場面，可以編成比較动人的歌舞剧，至于如何具体在京戏台上表現出

来却想得很少。例如龙宫里的許多舞队应当如何組織安排，我心中无数。我只有一种想象——夜叉部用十六位武行扮夜叉；柳条部用八位或十位戴紫金冠穿射衣的扮美少年；燕子部用八位旦角扮少女……如果有人問我：这些舞队应当怎样上場？用什么音乐？上場怎样舞法？等等，我都无从回答。幸亏信芳帮忙，这些場面都是他出主意排的。他很熟悉武戏的套子。夜叉部就根据武戏的"当子"走走队形，翻几个筋斗；柳条部（少年舞队）也差不多，一时不可能有什么新的表演。輪到燕子部那就要看我的了！当时勉强湊了四个旦角，連我五个人，我們要在仓促之間編出一段舞来，那时候是不可能的。結果只好看我单独表演。我去找了一个比較熟悉的昆曲曲牌，請张冥飞为我塡了新詞；再根据詞意設計了一些身段。好容易把吹笛子的請到家里練了几遍，就在还沒有十分把握的时候拿去和观众見面了。曲子塡了新詞，腔調就不能不有所改动；要配合身段，曲子的节奏也不免会有变更；当时排戏不可能过細，馬馬虎虎台上見，有时眞把人急死。你想，只有一支笛子合过，場面都是生的，一到台上，吹的、打的、唱的还不弄成三下里？鼓催得快，笛子不能不跟鼓走，唱的使劲往后扳。幸喜我还沒有着慌，半路上笛子跟上了我，可是身段乱了，只能敷敷衍衍把戏演完，以致阿端和晚霞相見的抒情場面也受了影响。观众虽然沒喝倒彩，甚至在唱腔和表演方面还有彩声，我回到家里却通宵不能合眼。如果在现在，不会有这样的事，就是有了毛病也可以修改好了再演，但在过去是不能設想的。

这一次演阿端的是信芳，他并帮我排戏，那是真够朋友。象他那样一个头牌生角，热情地陪一个新进的旦角演那么多小生戏，从沒有半点犹豫，在旧社会的舞台上实在难得。以后我編了"潘金蓮"，信芳、百岁、五宝一同在南国社的晚会上演出，証明我們几位的友誼一直建立在艺术創作的基础上。周五宝早死了！我和信芳、百岁能同在党的領导之下进行艺术活动，回忆过去，更增加今天的喜悦。

由于排"晚霞"的教訓，我便不再排用人多、費力大而不易討好的戏。不久我排演了"宝蟾送酒"和"饅头庵"。这两个戏都出自"紅樓梦"。"宝蟾送酒"說的是薛蟠犯人命案入獄，他的老婆夏金桂看上了小叔子薛蝌。她叫丫头宝蟾送些酒菜給薛蝌吃，說他为他哥哥的事在衙門里上下打点費了力，略表謝意，其实是讓宝蟾去为她穿針引綫。不料薛蝌十分拘謹，无論宝蟾怎样致劝，酒菜他絲毫沒动，只好原样端了回去。就这么一点儿事，送酒一場要演三刻鐘，唱、做、念白都相当重，还穿插了一小段歌舞。我是作为輕喜劇处理的。无拘束地描写了一个調皮的丫头，但并沒有什么露骨的色情表演。因为輕喜劇式的变化多，台下不断发出笑声。例如她說怕外边黑，讓薛蝌拿蜡烛送她，刚一出門她把烛給吹灭了。說声"明日見"，一回身她又进了屋子。等他点烛一看，她端端正正坐在当中。也就是这样开开玩笑。最后她去收拾杯盘，一边收拾一边瞪着他，嘴里叨嚷着："你当是圣賢？就是个傻子。这都是孔夫子害了你。害了你們，活該。害死了我們可誰償命！"这样的詞儿也引起哄堂大笑。这个戏我也不知怎么会一时傳播得很广，

听說有的演得很不象样，我既沒有发表剧本，也沒有教过人，人家要怎么演都管不着，甚至有人說我演得不对，也只能一笑置之。

逼着一个小女孩子去当尼姑，我总觉得是殘酷的。小尼姑小的时候当丫头使喚；长大了，丑的做粗活，漂亮点的就当作搖錢树。“紅楼梦”里所說饅头庵的老尼靜虛，就是一个說媒拉縴、以势欺人的妖尼。她手下的小尼姑，都是拿来装幌子的犧牲品。秦鍾看上了小尼姑智能，智能也就想依靠秦鍾跳出牢坑。当然象秦鍾那样的公子哥儿是靠不住的，可是智能的爱还是純洁的，不过在那样的社会环境里，他們的結局必然是悲剧。“饅头庵”这个戏演到智能被逐，秦鍾死为止。最后一場，秦鍾在临死以前梦見智能，我是作为智能也死了的。台上用紗幕、云景。做了一个象秋千样的东西：用約一尺三寸长、五寸寬的木板，两头系上鋼絲，吊在布景的天桥上面，有人从上面操縱，可以上下升降，可以回轉，也能左右搖摆。演員站在木板上，腰里用两根包着鉄絲彈簧的带子扎紧，外面套上长裙，再系腰裙，这样就鉄絲木板都看不見，只見人在空中飄来飄去。只要腿有劲，一条腿悬空，一条腿蹲下去可以做臥魚的姿式；站直了也能下腰。臥魚的时候台下看着好象躺着在空中飞；一下腰好象人倒悬着在空中飞。那时候我年輕力壮，吊在空中唱大段反二黃。有一次我在新舞台演这个戏，因为舞台寬，天桥特别高，鋼絲就不能不接长，夏月潤在上边操縱，可能他用的气力过大一点，剛唱到一半，鋼絲断了一根，脚下的木板一下就蹦到我的腋下，幸喜另外一根鋼絲沒断，我使勁用膀

子夹住木板，还把一段戏唱完了。那时候我就会干这样的笨事。

我一共演了九个“紅楼梦”的戏，其中以“黛玉葬花”、“宝蟾送酒”、“馒头庵”三个最受欢迎，其次是“晴雯补裘”、“黛玉焚稿”和“王熙鳳大鬧宁国府”（我飾王熙鳳，頗下过一番工夫）。“晴雯补裘”是張冥飞編的。原只有“补裘”一場，我在后面加了三場，一直演到晴雯死，我覺得这个戏还不錯。从晴雯之死，可以看出栄国府生活的阴暗，晴雯这样的一个牺牲者是値得同情的。还有我最爱演的一出就是“鴛鴦劍”，我很欢喜尤三姐那样的性格。賈璉那家伙想把她姊妹当粉头取乐，她敞开来一鬧，鬧得他弟兄只好夹着尾巴逃走。可見她是有主意的，斬釘截鉄的，人穷志不穷，可是在賈家那样的环境里，她也只有枉死。每次我演和賈璉使酒一場总是淋漓尽致，揮洒自如；演到自刎的一場，总不由得十分激动。这个戏原来是我在长沙办文社的时候，用話剧的形式編的，改成京戏，話多而唱少是个缺点，因此不如“葬花”等戏卖座。

我第一次到杭州搭班子，恰好跟常春恒同班。他是个相当精干的武生，年輕，精神飽满，嗓子好，工夫好，扮相也好。我就为他編了“臥薪尝胆”。据說我們姓欧阳的是越王勾踐的后裔，因为越的祖先封于欧余山之阳，这就是欧阳姓的由来。我的祖父和我的先生都曾对我講說过越王勾踐的故事，及至我讀了“通鉴”、“史記”和“吳越春秋”之后，我对越王勾踐这个人并不是十分喜爱的。当时我排这个戏为着跟常春恒合作，主要的原因还是为着外患侵凌，想借这个故事鼓吹爱国，希望大

家以臥薪尝胆的精神一致抵抗外侮。这个戏演出之后，效果是不坏的。不到一个星期我就把剧本写好了，交給常春恒的单片就有八頁。我还記得他接到手里就叫起来："这样多啊！要黄要黄。"以后他見我的面老要說："八張黄，八張黄。"在这个戏里，春恒演勾踐。大家都讓我演西施，可是我自己愿意演越王夫人，西施讓另外一个花旦演了。有一場写勾踐战敗降吳后，暂时被放回国。越王和范蠡文种討論报仇之策，商訂如何整頓軍事；如何与百姓休养生息。勾踐处理国事通宵不睡，这里有許多的白和大段的唱，还有拔劍起舞。他的夫人在旁伺候着，半夜端飯給他吃，他就把旁边放着的胆汁滴在飯里。夫人說："那么苦怎么吃得下？"他桌子上一拍說："难道还有比亡国更苦的嗎？"接着站起来，唱着曲子舞劍。起四更，夫人苦劝他睡覺，他睡在稻草上面，夫人在一旁看守着，輕輕地給他盖上衣裳，这里夫人唱一段二黄。起五更，范蠡来請越王閱兵，越王惊起叫道："吳兵又杀来了嗎？"这一場下来有閱兵、劝农的場面。夫人就有采桑、帮人家看嬰儿的場面……末尾有大开打，勾踐报了仇，雪了会稽之耻。他走进吳宮遇見了西施——这里我是这样处理的——他問西施："吳王死了，你打算怎么样？"西施略一迟疑說："我一女子不敢希求什么，愿借大王之劍死于大王之前"，她就拔出越王的劍自刎了。当时有些人認为这样不好，說是应当和范蠡去游五湖。我本想改着試一試，但因沒有想出場面怎么安排，就因循过去了。常春恒演勾踐还是恰到好处，以后有的武生就演得十分过火。可是这个戏一直是比較能叫座的。

我跟常春恒合作就只有这一次，此后我搭了别的班子，他回到上海搭了天蟾舞台，因为跟老板顧竹軒鬧别扭，辞班出来改搭第一台，与天蟾唱对台，不久就被顧竹軒暗杀了。

有两个戏我費了很大的事編排出来，結果不如随便弄出来的小戏卖座。一个就是"楊貴妃"，另一个就是"申屠氏"。

楊貴妃和唐明皇相爱的故事，流傳很广也很久，大家都認为他們是"在天愿作比翼鳥，在地愿为連理枝"，可是我的戏却認为李隆基并不眞爱楊玉环，不过是把她当作玩物。当"六軍不发无奈何"的时候，就把誤国的責任推在女人身上，賜她一死；反不如安祿山对楊玉环的爱是眞摯的。这样就違反了一般的习惯看法。"馬嵬坡埋玉"一場，照"长生殿"傳奇是異常悱惻纏綿的。照一般的习慣，皇帝和妃子应当演得难舍难分，而楊玉环之死，也可以表現为忠君爱国、为国捐軀，我却把她演成激昂慷慨反抗封建帝王那种自私的、虛伪的爱。她臨死拿起皇帝賜給她的白綾子，激动地唱着舞着，最后几句唱詞是："……籠中鳥难把翅展，盆中花舒不开枝干，梦醒时不过刹那間，望远天边人不見！白練啊！我爱你沒染过的洁白，就与你終始纏綿！"唱完舞完，她就拿白綾子繞在脖子上由高力士把她縊死。我为这个戏編了宮女的队舞、番女的胡旋舞、盘舞和最后的白練舞；又为这些舞編制了好几段舞曲；还为七夕宮女的合唱編了新的曲子；我为編白練舞化了整整半年的时間練习舞长綢，还琢磨了一些新的唱腔。因为編戏、排戏、編曲、編舞都由一个人包办，所以花的时間、劳力特别多，以为必定大受欢迎，結果是不过平平而已。观众的反映不

够热烈就是失败。我修改了好几次，但根本的东西沒法子改。这个戏用人比較多，費的气力大，演的場数不少，而演出的效果不够好，是“晚霞”以后又一次的經驗。“申屠氏”的故事載在“情史”，据說是福建的一桩公案。申屠希光，一个漁家的女孩子，她和她的哥哥兄弟都通文墨，能够吟詩。她有首律詩，后面四句是：“霧里鳴螺分港釣，浪中拋纜枕霜眠，莫辞一棹風波險，平地風波更可怜。”她本来許了人家，不想被恶霸方六一看上了，硬要娶她，就买通县官，把她的未婚夫攀扯在海盜案中，死在牢里。把希光强行搶回家去，希光伺机刺死六一后自杀。这个戏观众認为太慘，后来我便把希光的自杀改成杀六一后逃出方家，許多家丁拿着兵器追赶，她逃到海边跳上船，她的哥哥迎着她，扯起蓬，搖着櫓，向大海茫茫惊濤駭浪中駛去。这样似乎好一些，但是在台上很不容易形象化，似乎也并不是很好的方法——我在生活中有海上的經驗，但在台上只有“打漁杀家”、“水斗”的經驗，創造不出海上行舟的形象。可見創作才能的貧乏。这样的戏很容易演得单调，我本想把它从新写过，当时因为沒有把握叫座就擱下了。

“聊斋”的戏我排演过四五个，“青梅”和“嫦娥”比較叫座。“嫦娥”也搞些歌舞。我和芙蓉草对舞彩球，另外还布月宫景，搭起高台，我們又在高台上不記得舞了些什么，旁凑而已，观众却大鼓其掌。有一次我几乎失足从月宫的高台上摔下来。老实說这个戏是沒什么意思的。“青梅”比較好。我欢喜演那样一个聪明活潑的丫头。“嫦娥”是照神話演的，“青梅”便把狐仙和相面等等都刪改了。可是这两个戏結局都是一个男人

娶两个老婆，原来的故事就是那样，沒法儿改，我也只好讓他去娶两个老婆。严格点説，不应該排这样的戏却是真的。

張冥飞还替我編过一个戏“百花献寿”，取材于“今古奇观”的灌园叟逢仙女。說一个园丁爱惜花木，当他的寿辰，百花仙子来为他祝寿。我扮百花仙子，少不得又是歌舞。在这个戏里我又表演了长綢舞，很受欢迎。舞的是两条长綢，一条緋色、一条湖色，先舞一条，最后加一条。人家說我舞的綢子有几丈长，实际长一丈九尺——我試过，再长半寸都不行——短了不得劲，长一点就舞不动。我的长綢舞是不用木棒的。先将长綢折迭起来，拿在手里，放出去，再收回来；扔一个头接另一头，倒換着一边扔、一边接，加上翻身和一些姿态，再双手接两个头，跟着几个鷂子翻身，将綢向空中一抛使成一个圓圈，人从圈里跳过去，反手将綢接住；然后拿起另一条綢子，两只手換来換去，讓两条綢飄在空中，用几个快轉身作为結束。舞綢頗容易出毛病，或者挂住头上珠花，或者纏在身上，要不然就扔出去接不中，可是我从来沒出过錯。算不了什么艺术，却也下过一些工夫。还有，我曾舞一对銅盘，里面盛滿鮮花，盘底有一个很淺的小圓渦，用手指頂住，盘子就在指头上轉。还做出些看来盘子很容易掉在地下的各种轉法，我端着滿盘花，取其中十余朵，一朵一朵撒在台上。然后用卧魚的姿式卧下去，用嘴把花一朵一朵咬起来。精神气力好的日子可以連咬八九朵。起先慢慢儿卧下去，慢慢儿站起来；最后用快的动作，轉个身突然卧下去咬起花来。这样显得有变化，容易使观众喝采，但也是比較难做的：怕卧下起不来；又

怕队得不是地方，花离嘴远叼不起来；还怕手里的盘子滑掉。我每次都感觉紧張，都还没有出过岔子。我在汉口演这出戏是排在临别紀念那天的。我定制了两盘可以佩在衣襟上的鲜花，每朵都系上一片硬紙条，上面写一句如"康强逢吉"、"健康进步"、"民富国强"之类的話，一朵一朵抛向台下贈給观众。那时还有临别送相片的广告方法；戏館老板就把我的相片并一朵花送給前排的观众。这样取悦观众，确是庸俗无聊，我却曾經这样做过。

紧跟着"百花献寿"，我編排了"哀鴻泪"。这个戏主要諷刺发慈善財的，也順带駡了軍閥和土豪劣紳。老爷們看了当然大不高兴。有的人冷笑，有的人听了，提到这个戏就沉下脸来一語不发。水旱灾害不断有，募款賑济也成了經常的善举。我离开南通那年，演了全本"岳飞"，戏里有水灾一場，我有所感触；又想起曾听到有人說："某某先生者以慈善起家者也。"我就想編一个戏叫"慈善起家"，后来覚得过于露骨，便改为"哀鴻泪"。我在里面扮的是一个逃荒的女子。她經过許多苦难，轉徙流离，最后到了城市，得到一个同乡的帮助，以小販为生。誰知这个同乡是个流氓，要把她出卖。她想逃回乡下去，又病又餓，走过一家軍閥的門口，猝然倒下，被逮送警局，她死了。我演她当小販的一場，挑几个西瓜去卖，唱了两支小曲：一支是"苏州春調"，另一支是"滿江紅"，用来訴苦，又諷刺时事。我随編随唱，越唱越多。即兴之作，只图唱个痛快，有些話过分刺激一点在所难免。这样的戏是不会成为保留节目的。不想"卖西瓜"却有了名气，我曾单独表演过好几次"卖西瓜"。

"人面桃花"也是匆匆忙忙凑成功的戏。因为受了汉口的聘，怕沒有新戏不能叫座，就想起了崔护乞浆的故事。我弄了个輪廓就去找冥飞商量，他很高兴，馬上为我写了两段唱詞："春来春去，无計留春住！爭奈江关春暮——綠遍平蕪，紅添芳树！問东皇归期近也无？"这首詞我很喜欢；还有一段二六。崔护离开长安一年，到哪里去了？冥飞出主意，說他到終南山讀一年書去考"不求聞达科"，后来我觉得僻典不大好，改来改去改成現在发表的剧本那样。这个戏临上台还沒有完整的剧本，是边演边改弄成的。"离魂"一場原来只用一个旦角扮桃花仙子，手里拿面大旗。第一次那个演員念的完全是"水詞儿"（随便套用的台詞，行話叫作放水，又叫水詞儿）："吾乃桃花仙子是也，只因他二人有姻緣之分，速速送她还阳，远远望見杜宜春来也！"当时也就沒去管它。观众欢迎这个戏。有人就說"离魂"一場是迷信；还有人提出：人死了还会再活，崔护一叫那女子就活了，不合理，非改不可。这些意見可能还不是个別的。以后听說有女角在別处演我的戏就删去了"离魂"一場，并把杜宜春之死改为病重。我坚持要"离魂"那場，但覚最初演得太草率，就从新写过了。借桃花仙子的唱白，表达杜宜春的心情。照現在发表的剧本，当我演戏的那个年月是无法实現的。旧日搭班子如果想演新排的戏，只有极力把自己几場要紧的戏弄好，別的場子就只好将就一些。有人問我：为什么忽然不唱戏了？本来我从1928年还能多唱八、九年或者十一、二年戏，但是自己无力找一班人組織剧团，搭班子又有种种困难，就只能改行。象我那时的情形，勉强演下去也不过听老板的指揮

拿几个錢維持生活而已。

当我决定不再搭班子的时候，还能和信芳、百岁合演“潘金蓮”是最愉快的。“潘金蓮”是我自編自演的最后一个戏，也是和信芳、百岁同台合演的最后一个戏，很可紀念。这个戏我把潘金蓮作为一个叛逆的女性描写，当时頗受欢迎。我們在南国社的魚龙会演出后，又为伶界联合会筹款在大舞台演了一次。此后我短期間去跑了跑碼头，演了我的几个熟戏，也演了“潘金蓮”，因为角色不同，那就差多了，回到上海我便沒正式登台演过戏。

我演了十几年京戏，对戏曲改革有过些想法，也作过些尝試，虽沒有什么貢献，但感情极深。我脫离了京戏舞台生活，但并沒脫离后台。我还編过前面提到的“梁紅玉”等七八个剧本，都在舞台上排演过多次。这七八个戏当时都是有为而作：“梁紅玉”、“桃花扇”、“胜利年”、“木兰从軍”等都是为抗战作宣傳；“漁夫恨”根据“打漁杀家”改編，加强了阶級仇恨的描写。至于这几个戏是怎样演出的，效果如何，不拟在这里多談。我从編“潘金蓮”起創作思想有所轉变，写出了一些暴露国民党反动統治的短剧。由于“一·二八”事变的刺激，我的思想向前跨了一步，認識到只有工农、只有中国共产党能救中国。但并不懂得什么是革命的人生观，也不懂得应当轉变立場，更不懂得立場可以轉变。我明确了艺术是革命的武器，但由于沒有政治的指导，不懂得如何充分运用这个武器。所以尽管写了一些剧本，談不到有任何成就。尤其回想过去：我当了近二十年的职业演員，一直沒有追上真理的光明。我所受

的困苦艰难并不少，而我的青年时代就在暗中摸索着过去了！今天看見中国的戏剧事业在党的領导之下突飞猛进，許多演員、导演在自由的空气中飞跃，真幸福啊！过去我們的舞台掌握在买办流氓和反动派手里，今天归了人民自己的手里，戏剧事业走上了百花齐放、推陈出新的正确道路，随着文化高潮，正在日新月異，蓬勃发展。面对万紫千紅的今日，不禁想起霜風凄紧的当年，真觉等閑白了少年头也。惟有加倍努力，追上时代的步武，以迎接祖国共产主义文化輝煌燦烂的明天。

1958年冬

談粵剧

一 粵剧的誕生

粵剧——广东戏，是屬于二黃、西皮系統的，也就是南北路系統的一种大型的地方戏。它和汉戏、京戏、湘戏、桂戏同出一源。尽管它不断地吸收了許多广东民間曲調和外省多种的乐曲，它的基本曲調是二黃和西皮。我們称京戏的曲調为皮黃。因为广东称西皮为梆子，故称梆黃（以下称梆黃）。汉戏、湘戏、桂戏称西皮为北路，称二黃为南路，故称南北路。梆子这个名称比西皮早一些，因此想見广东的伶工接受乱弹比較早，其次就是他們学习乱弹大約是从徽班学的，也和桂戏、祁阳戏（湘戏的一个流派）一样，最初是接受了徽班的一套技艺。最初的广东戏几乎和桂戏、祁阳戏沒有什么两样，它們有很深的血緣关系。广东戏和汉戏也是同胞弟兄。汉戏又是和徽調血脉相連的。据老伶工的回忆和現在所能找得到的記載对照起来看，广东伶工是从安徽班子和湖南祁阳班子接受了梆子二黃的。

西皮、二黃曲調的形成，是經过长时間許多演变过程的。在长时間当中慢慢的变化，一点一点的凑合，不知道費了多少

艺人的劳力，所以我們很难說这种曲調是安徽人的創造，还是湖北人的創造。我想这两省的伶工都有功劳，陕西伶工也有功劳。可是在傳播和推广方面，徽班的伶工似乎跑路跑的多一点。四大徽班进北京傳留給京戏的主要曲調是皮黄，許多徽班到湖南、广西傳給了他們南北路也就是皮黄。广东在一个时期徽班很盛行，徽班不仅傳給广东伶工西皮（梆子）二黄的一套，同时也把武术带了过去。武戏在徽班里十分注重，也为广东人所喜爱而被接受了。

除徽班之外，湖南班子到广东的也很多——有的是昆腔班，有的唱南北路，唱南北路的可能占多数。在乾隆年間湖南到广东的十几个班子当中只知道集秀班是唱昆腔的。到广东的湖南班子以衡阳和祁阳班子为主，衡阳班子多半是唱昆腔的，現在还保存了很多昆腔戏，而且表演形式沒有什么变动；至于祁阳班是以唱南北路为主，也兼唱高腔。二十年前我遇到广东的老伶工和在广州落籍的湖南老人都曾談及祁阳班子曾在广东盛行过。广东梆黄的唱法曾受祁阳戏的影响，也是很自然的。广东戏老的唱法是和桂戏祁阳戏相差不远的（除話音的差别，唱腔可說十之八九是一样）。广东戏用的所謂“戏棚官話”可以說就是桂林話。例如唱腔里头的金綫吊芙蓉（也分慢板、中板），祁阳戏也有，叫作吊句子，桂戏就叫吊板，这是别的剧种里头沒有的。还有角色进馬門的时候一跳（名叫小跳），也和祁阳戏桂戏相同，而为别的剧种所无。又如广东戏沒有受到京班武戏的影响以前的把子（台上的武工）是和祁阳戏桂戏的把子相同的，这都可以說明广东戏和祁阳戏的关系。

二 梆黄与昆腔戏的兴替

广东戏的形成与变迁，所經的道路和京戏、汉戏等是一样，因为大多数观众的好尙，形成了一个时期的風气：雅部讓位于花部——昆腔讓位于梆黄。广东人接受了梆子、二黄加上一些广东民間的曲調，再把梆子、二黄的唱法和伴奏逐漸加以改变，就形成了今天的广东戏，这是广东人民大众所喜聞乐見的戏曲。

据老艺人說：在明万历年間广东的伶工已經有了他們的行帮組織——琼花会館。如果这个話是可靠的，那就是万历年間戏曲在广东已經相当盛行。至于那时候唱的是什么腔調的戏，据徐渭"南詞叙录"載："弋阳腔出于江西，流行于两京、湖南、閩、广。"按"南詞叙录"作于明嘉靖三十八年，麦嘯霞所著"广东戏剧史略"根据徐渭的話断定嘉靖年間广东戏曲唱的是弋阳腔，如果那时已經有琼花会館，那就可能是弋腔班子組織的，但是沒有可靠的証据。据可靠的傳說：清初有張五者把京腔（弋阳腔）傳給紅船子弟，看来弋阳腔曾在广东盛行，粵剧最初的底子是高腔。昆腔进广东大約是明末、清初的事。有的是达官、貴人把班子帶到广东，还有就是闊人在广州組織班子（例如嘉庆季年鹺商李氏家蓄雛伶一部，延吳中曲师教之）。到了雍正、乾隆之間，昆腔和亂彈同时在广东盛行，据乾隆四十五年（1780年）七月所立"外江梨园会館碑記"，徽班占九班，湖南班子两班，江西班子两班。乾隆五十六年（1791年）所立

"梨园会館上会碑記"，湖南占十七八班，安徽占七班，姑苏占十一班。"外江梨园会館碑記"載有：文彩班、湖南祥泰班、安徽文秀班、安徽上升班、安徽保和班、安徽翠庆班、集庆班、安徽上明班、安徽百福班、安徽春台班、江右江易班、江西贵华班、安徽荣升班、湖南集秀班。

"梨园会館上会碑記"載有：

安徽保庆班、湖南悦普班、湖南天庆班、湖南集秀班、湖南万胜班、极乐天班、湖南双福班、湖南阳泰班、江南上升班、湖南凝福班、湖南遠升班、安徽春台班、湖南大观班、湖南福寿班、祥麟班、宜庆班、湖南瑞华班、湖南普庆班、湖南庆芳班、湖南彩云班、安徽胜春班、姑苏升华班、姑苏庆云班、姑苏万福班、安徽宝名班、安徽贵和班、安徽荣升班、安徽裕升班、姑苏五福班、姑苏清音班、姑苏庆春班、姑苏添秀班、姑苏集秀班、姑苏嘉庆班、祥福班、姑苏春星班、湖南景台班、湖南丽华班、湖南文华班、姑苏吉祥班、江西綺春班、綉春班。

在这許多班社当中明确知道的，安徽春台班、湖南集秀班是昆腔班，姑苏的十一班可能全是昆腔班。其余的班社当中，也可能还有昆腔班，于此可見昆腔戏在广州是曾經相当盛行。

按：昆腔戏在粤剧舞台上的兴革問題。远至1917年以前，粤剧还有先演昆腔戏的习慣。那时候戏班以四乡的临时戏棚（用竹子和葵叶搭成，可容观众二三千人，正面約留可容一千人站立的空位，是給免費的观众站着看的。舞台正面向着他們，再过就是什么庙宇的大門）演出，一般都以夜場戏为打泡戏，翌日才叫"正日"。打泡戏（第一場夜場戏）照例演"六国封相"（其中已包括有"八仙賀寿"和"仙姬送子"了），之后就演三出昆腔短戏，剧目大多数是"霸桥"（即"关羽送嫂"）、"釣魚"（即

"薛仁貴訪尉迟恭")、"孙夫人祭江"和"金花报喜"等四出中任选三出，故又名"三出头"(当然昆戏中还有不少剧目的，但一般都以这些应景一下，其他剧目，大半已被遗忘，可見昆腔戏在粤剧中已渐渐失了地位了)。而这三出头的演出时間，一共亦不过演四五十分鐘罢了。"三出头"演毕，就演武場戏"开套"，也是一定规例排着次序演的。又："开套"剧目大約是："擒亮"(陈友亮)和"司馬懿困城"等。这出"开套"不外是"番邦入寇"、"边关告急"大打一場之后，一变而为"别家"、"落难"、"中举"、"荣归"、"完婚"等刻板故事，一直演到天亮。之后还演一出短剧压尾，名叫"鼓尾"，其剧目大約"戏叔"、"三娘教子"、"卖胭脂"等，一直到早上的九时方完場。

这种風气延至大革命的前几年就只保留了一出"六国封相"，还作为开場戏。解放前，四乡中还有演"鼓尾"的，那是便利邻乡远道来看戏的人，不便于深夜中散場回去，故循例加演天光戏罢了，但演至天朦朦亮就完場了。至于城市，广州香港等則在三十年前的星期六夜戏也有加演天光戏的，現在連四乡也没有这个例了。

徽班和湖南、江西的班子絕对不是完全唱昆腔，其中必有大部分唱乱彈的。楊掌生"梦华琐簿"說：广州乐部分外江班和本地班；又說：外江班近徽班，麦嘯霞举为皮黄戏曲流傳入粤之一証，徽班无論到那里都是以唱西皮、二黄为主的。

广州很早就是一个通商的都市，乾嘉年間又是个比較安定的时期，无怪有許多戏班到广州，除掉外江班(指外省去的班子)还有本地班。張心泰"粤游小識"說："潮劇所演傳奇多习南音(就是說用潮州話唱)而操土風，名本地班，观者忘倦。若唱昆腔，人人厌听輒散去。"又据丁仁长"番禺县續志"："凡城中宵宴賽神，皆系外江班承值。其由粤中曲师所教而多在郡邑乡落演剧者謂之本地班，专工乱彈、秦腔及角觝之戏。"

照以上的材料看，昆腔是曾經在广州盛行，但只是达官貴人欣賞，还有附庸風雅的富商巨賈从事捧場。本地班唱的是

乱彈即所謂"乱彈、秦腔及角觝之戏"(丁仁长所指的乱彈可能就是二黄，四平調和弋阳等腔；秦腔就是梆子；角觝是指武戏)。老百姓就是欢迎这些，以至于昼夜忘倦。在清朝中叶，广东的本地班已經很兴旺。据"番禺县續志"說："本地班脚色甚多，戏具衣飾极炫丽，伶人之有姿首声技者每年工値多至数千金……东阡西陌应接不暇。"而昆腔班子逐漸没人看，而終归于消灭，正如丁仁长所說："咸丰初尙有老伶能演'紅梨記'、'一文錢'諸院本……距今几十年，何戡老去，笛板飄零……不能复奏大雅之音矣！犹目为外江班者，沿其名耳。"

三　粤剧的形成和外江班的退席

昆腔站不住了，乱彈独占歌坛，外江班逐漸吃不开，本地班取得全胜。本地班，据張心泰"粤游小識"所指是潮州班，据丁仁长"番禺县續志"所載的本地班可能是广州班。潮州班以唱弋腔为主，現在的潮州戏还是用几十个小孩帮腔，此外也有唱梆黄的，至今唱腔还很像湘戏。潮州戏虽然也在广州唱，主要是在潮汕一帶。我們現在所談的粤剧是不包括潮州戏的。至于"番禺县續志"所說"……其由粤中曲师所教而多在郡邑乡落演剧……专工乱彈、秦腔及角觝之戏"的本地班，当然与以弋腔为主的潮州班有别。这样的本地班，据同書所載："脚色甚多，戏具衣飾极炫丽，伶人之有姿首声技者每年工値多至数千金，各班之高下一年一定，即以伶工値多寡分其甲乙。班之著名者，东阡西陌应接不暇，伶人終岁居巨舸中，以赴各乡之

招，不得休息，惟三伏盛暑，始停弦管，謂之散班。”这完全是广州班子的情形。一直到近年来，有了新式舞台，广东戏班仍是习惯于流动演出。班中总管事名叫“坐艙”，也还是襲用原来的名称。粤剧班社的組織，麦嘯霞所作的两个表，今据粤剧艺人同志們的意見略加訂正（附“初期粤剧組織系統表”、“現代粤剧組織系統表”，均見篇末）。

据說雍正年間，有个湖北籍的名伶張五因为得罪了官府，从北京逃到佛山，把京腔（即弋阳腔，又名高腔）、昆腔和武工教給紅船子弟，成立戏班，并在佛山鎮大基尾建立了琼花会館。張五綽号攤手五，他会的戏很多，昆腔、乱彈都会，而且能文能武（据說他精通少林派的武术，現在粤班講武术仍宗少林），他一手教出来的弟子很多，因此粤班供他为祖师，称張师傅。这个傳說，粤剧老輩說起来凿凿可据，大家也認为可靠。然則粤剧发祥之地要算是佛山。至于琼花会館，佛山有，广州也有，广州的在琼花大街。如果广州的琼花会館明朝万历年間已經建造，那佛山的就后于广州的百余年。因此我怀疑广州的琼花会館建立于万历年間之說不一定可靠，好在这并不十分重要。

按：据老乐师梁秋先生說他的哥哥梁湝（又名三手湝）死时已九十多岁了，生前曾說据他的前輩說，琼花会館远在几百年前就有了云云。据推测，在佛山大基尾的琼花会館可能是建在粤剧演員之手，而是在张五之后，而广州的琼花会館就可能是弋腔班子所組織成立的。因辛亥革命以前佛山是商业重鎮，貿易远比广州为繁盛，外省人居留的也不多，故当时佛山当是粤劇本地班的发祥地，而且也是集中地。粤剧班子在佛山建立琼花会館是大有可能的。琼花会館在佛山大基尾建立之前，已有一所名叫琼花宫的，也是粤剧伶工所組織的。张五到佛山后才扩建为琼花会館。而其后琼花会館也因粤剧的逐渐发展，地方不够用，又

在佛山的蓮花地另建分址。据説，两間瓊花会館（都在佛山）的遺址，至今仍在，但已成断瓦頹垣，荒蕪不堪了。至于广州在清朝以前，都是封疆大吏所在地，这些人大半是外省人，加上附庸风雅或取媚于官府的巨賈、大紳，当然爱演外江班，故在广州的瓊花会館是外江班伶工所建的可能性比較大。广州瓊花会館旧址的瓊花大街至今仍在，就是目前的六二三路沙面东桥附近的对門，街道頗寬闊，居民很多，但会館的旧址已蕩然不存，无可稽考了。

粵剧戏班經常住在船上确是事实，这与張五教紅船子弟演武之説可以联系起来。現在的粵剧当为張五的一派，据説張五是湖北人，他組織粵班用的是汉班的制度，例如粵剧的十行脚色——一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八貼、九夫、十杂——就是照汉戏分的。不过粵剧中的十杂却不是演員，而是打鼓掌（掌板和打鼓的那个乐师，有如整个乐队以至整个演出的領导人）。这与汉剧是否相同呢？原来这个打鼓掌（其实这个“掌”应系“长”字之誤，因其有首长之意）之所以和演員列在一起的原故，就是他不但要由演員出身的担任，而且还要对所有剧目的任何一行脚色，任何一种唱腔、排場、武功、唱工、文武場的伴奏技巧，以至一切应有尽有的行規、地方习例都全部烂熟。他在演出时是乐队的領导，是全班的指揮，偶然有人誤場，他也随时可頂替，所以他就列入演員的部門里，工金也是全乐队之冠。

麦嘯霞説粵剧的底子是汉戏，粵剧伶工也承認，但是直接由汉戏轉变为粵剧的迹象很少，而直接受徽班的影响的确很大。許多的徽班把梆子、二黄带到广东，由外江班全盛漸成为本地班与外江班并立，再成为彼此合并，最后本地班独盛。粵

剧遂成为独具風格，特点鮮明的大型地方戏曲。

最初外江班压倒一切，本地班只能下乡演，而酬神宴会也总是外江班承值，因語言的关系，外江班不可能滿足广东观众的要求，客观形势决定了本地班必然兴盛。旧有的剧目渐失其号召力，新的剧目必然应运而生。广东的本地班和外江班并立的时候可以看作粵剧奠定基础的时候。最初他們唱的腔調可以說完全和桂戏、祁阳戏的腔調一样；說白用的是桂林官話。这些逐渐改变，在腔調里一点一点加进广东地方小曲，唱詞和道白的发音更多的使用广东語音，經过相当长的时間（大約将近一百年），粵剧成了广东人自己的戏曲。

四　李云茂的起义和粵剧所受的影响

粵剧在发展的中途遭受过一次重大的打击，那就是在太平天国革命失败的时候。洪秀全攻克南京，想取广东以辟餉源并通海路，便秘密派人回广东运动起义，天地会首領陈开在佛山首先响应，于咸丰四年（1854年）起事。李文茂、陈显良等在广州北郊起事响应陈开，率众与陈开結合。当时有十四个县的农民群众响应他們，都是头扎紅巾，据說数以百万計，声势異常浩大。

李文茂广东鶴山县人，为粵剧的武二花，以演“蘆花蕩”及“王彥章撑渡”著名。为人輕財仗义，精于少林派的武术。他是天地会有名的拳师。他曾率領琼花会館的梨园子弟，編为三軍：小武、武生等称做文虎軍，二花面、六分等称做猛虎軍，

五軍虎、打武家（武行）等称做飞虎軍。文茂称三軍主帅。他們穿上戏班的蟒袍甲冑表示反清复明。

文茂驍勇善战，打过很多胜仗，便进而圍攻广州。两广总督叶名琛勾結洋人，由英国軍艦运送枪炮和粮食源源接济。文茂等圍城半年不能下，退到珠江南岸，与清軍苦战了一个时期，退到肇庆，为清軍所攻，退入广西，曾攻梧州，破藤县，过平南，到达太平天国革命发源地潯州。攻下潯州之后就在那里建立一个新国，国号大成。陈开称鎮南王，后改称平潯王。文茂率水陆大軍先后攻克武宣、象州、平南、貴县等县城，不久又攻下了柳州，文茂便称为平靖王，封官設职，有丞相、都督、将軍等，声势日盛；曾开爐鑄造錢币，称“平靖胜宝”。此后又接連占領庆远、雒容、榴江、柳城、罗城等县。据“罗城县志”載：“一时政治聿新，民風为之一变。”李文茂部下的官員平日光着脚提着籃子上街买菜，文茂的妻子老百姓叫她大嫂，可見文茂的政治措施頗得民心。1858年春文茂率軍攻桂林，受伤退回柳州，清軍占柳州，文茂一再敗退到怀远县山中，在1861年嘔血病死。

李文茂响应太平天国革命起义反清，虽然也与其他农民起义同样遭到失敗，但他在粤剧史上却留下了光輝的一頁。清朝总督叶名琛在广东进行了很殘酷的屠杀，株連丧命的近百万。伶工被杀的很多，同时把广州和佛山的琼花会館一齐毁掉，禁止本地班出演。广东伶工为着生活，有时到街头巷尾露天演出也被干涉，甚至拿办；有的便在衣領上写“借衣乞食”四个字，各处游行表演借謀一飽。禁令执行了六七年，直到光

緒初年（1875年）粵剧才得重整旗鼓。在禁令稍为松弛的时候，本地班有的挂起京班的牌子，有的部分演員加入外江班。开禁以后，便扶搖直上，演出的地方一天天扩大，內容和形式都急激起了变化。

五　粵剧复兴与全盛及其剧目的演变

粵剧和其他以梆子二黄为基础的戏是同胞兄弟，最初所演的剧目和剧本和汉戏、湘戏、京戏都是一样的，或者大同小異。有所謂江湖十八本，現在已經不甚可考，据“广东文物志”、麦嘯霞的“广东戏剧史略”所列如下：

一　“一捧雪”　莫怀古有玉杯名一捧雪，严嵩为夺此杯陷害莫怀古，义僕莫成替死事。

二　“二度梅”　奸臣卢杞陷害陈杏元事。

三　“三官堂”　陈世美不認妻。

四　“四进士”　宋士杰代楊素貞告状申冤事。

五　“五登科”　演竇燕山教子成名，五子同登科第事。

六　“六月雪”　演鄒衍冤獄事(原注如此，予倩以为是“竇娥冤”)。

七　“七賢眷”　演刘存义雪中賢事。

八　“八美图”　演柳樹春事。

九　“九更天”　馬义救主，聞太师勘冤。

一〇　“十奏严嵩”　演大紅袍海瑞奏严嵩事。

一一　不詳。

一二　“十二道金牌”　岳飞被害事。

一三　“十三歲童子封王”

一四　不詳。

一五　不詳。

一六　不詳。

一七　不詳。

一八　“十八路諸侯”　演三英战呂布事。

以上所述是否可靠不得而知。据說这十八出是粵劇最早的基本剧目。太平天国以后，粵劇中兴，八和会館① 成立，又有所謂大排場十八本：

一　“寒宮取笑”——公脚、正旦首本。

二　“三娘教子”——公脚、正旦首本。

三　“三下南唐”（刘金定杀四門）——花旦、花面首本。

四　“沙陀借兵”（又名“石鬼子出世”）——总生首本。

五　“六郎罪子”（即“轅門斬子”）——武生首本。

六　“五郎救弟”——二花面首本。

七　“四郎探母”——武生首本。

八　“酒楼戏凤”——小生、花旦首本。

九　“打洞結拜”（即“送京娘”）——花面、花旦首本。

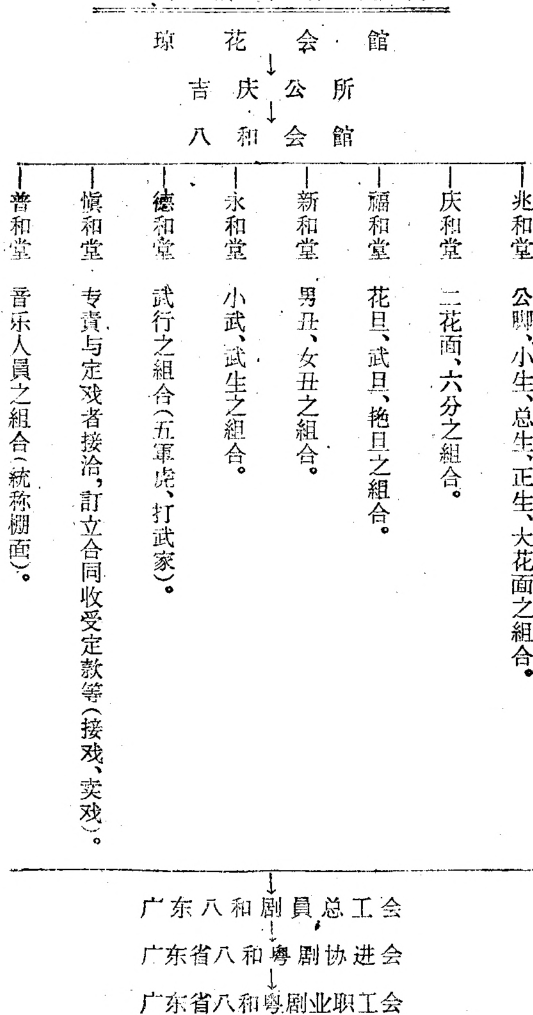
一〇　“打雁寻父”（即“百里奚会妻”）——公脚、正旦首本。

一一　“平貴別窰”——小武、花旦首本。

---

① 粵劇之同业公会最初为瓊花会館，太平天国革命失敗后粵劇被禁，瓊花会館被毁，同治中叶解禁，成立吉庆公所，继濬由艺人自己买地在广州黄沙建立了八和会館。辛亥革命后改名广东八和剧員总工会，1927年以后改名广东省八和粵剧协进会，会址于抗战期間被炸毁，胜利后机构重建，改名广东省八和粵剧业职工会。其中“普和堂”后改称“普福堂”，大革命时代曾单独組織过“普福工会”，工会的主席名叫沈南（打鑼师傅），会中的書記名叫张肖云，是个中国共产党党員。沈、张二人都被反动派枪杀，工会被解散。八和沿革有如下表：

八和沿革系統表



瓊花会館
吉庆公所
八和会館
兆和堂 公脚、小生、总生、正生、大花面之組合。
庆和堂 二花面、六分之組合。
福和堂 花旦、武旦、艳旦之組合。
新和堂 男丑、女丑之組合。
永和堂 小武、武生之組合。
德和堂 武行之組合（五軍虎、打武家）。
慎和堂 专責与定戏者接洽，訂立合同收受定款等（接戏、卖戏）。
普和堂 音乐人員之組合（統称棚面）。
广东八和劇員总工会
广东省八和粤劇协进会
广东省八和粤劇业职工会

一二　"仁貴回窰"——小武、花旦首本。

一三　"李忠卖武"(即"魯智深出家")——二花面首本。

一四　"高平关取級"——小武首本。

一五　"高望进表"——二花面首本。

一六　"斬二王"(即"陈桥兵变")——二花面首本。

一七　"辨才释妖"(即"东坡訪友")——公脚、花旦首本。

一八　"金蓮戏叔"——小武、花旦首本。

又有一說：大排場十八本的劇目多由"八大曲本"演变而成：

一　"百里奚会妻"。

二　"李忠卖武"。

三　"辨才釋妖"。

四　"六郎罪子"。

五　"棄楚归汉"。

六　"雪中賢"。

七　"黛玉葬花"。

八　"大牧羊"。

那一說正确待証。

憑什么理由訂出这样十八本戏，无須詳細討論，大約这些戏在当时比較受欢迎。"应行"的角色必定要会，例如淨行一定要学"李忠卖武"、"斬二王"等，而"戏叔"、"戏鳳"、"别窑"等則花旦必須会。据說，当时只要演好十八本中的一二本便可成名，当然受欢迎的戏当时并不止这些。

粤剧本地班解禁后，正式复班大約在同治十年（1871年，太平天国失败后的第七个年头）。最初只唱些出头戏（单出

戏），慢慢才恢复演整本。汉戏所有的戏，粤剧差不多都有。据我所見的劇本，排場唱白都相同（当然逐漸有改变），如"杀四門"、"三娘教子"、"三堂会审"便和京戏也几乎完全一样。"三堂会审"大家都是从梆子戏学来的，粤剧整本"玉堂春"的老本子和京戏的老本子相差不多。

光緒末年，象"杀四門"、"三娘教子"、"轅門斬子"、"白門楼"、"金蓮戏叔"、"百里奚会妻"之类的戏还經常演唱。可是广东观众历来就不欢迎零折的出头戏，总爱看整本，并且习惯是一天演完。丁仁长"番禺县續志"談本地班，說它們与外江班各树一帜，"……逐日演戏，皆有整本，整本者全本也，其情事联串，足演一日之长；然曲文說白均极鄙俚，又不考事实，不講关目，架虛梯空，全行臆造。或窃取演义小說中古人姓名，变易事迹；或袭其事迹，改換姓名，顚倒錯乱，悖理不情，令人不可究詰"。于此可見粤剧历来就演的是一日演完的整本戏（当然也有出头戏），而这些整本戏多半根据旧本子經过改編，只要情节貫串，唱做动人，却并不拘泥于史实和小說故事。广东人欢喜看整本戏，还經常要看新編的戏。旧有的剧本不能滿足需要，就只有新編，或者改纂旧时的剧本，这难免有許多是粗制滥造的。光緒中叶，外江班已經沒有了，广东的紳士們也爱看本地班了。有些文人帮戏班編新戏，也修改些旧的剧本。一个时期，广东戏的說白唱詞由丁仁长所說的"鄙俚"一变而为非常文雅。例如"黛玉葬花"、"宝玉哭灵"、"小青吊影"、"琵琶行"等都是很工致而文雅的。那时候有些听过粤剧的对我說：广东戏的詞句比京戏雅得多。那些根据旧文学編制的

戏曾經盛行过一个时期，后来就成了“风花雪月”、“鴛鴦蝴蝶”、“卿卿我我”一类的濫調，令观众久而生厌，风气便又为之一变。

六 粵剧所受文明新戏和外国电影的影响

光緒末年，文明新戏传到广东。最初是一个春柳社的社員从日本回国組織剧团，在广州香港演出，粵剧立刻受了影响：首先在旧式的舞台上添了前幕，时装戏和西装戏搬上了舞台；大量采用方言俗話。本来粵剧在同治年間已經在戏棚官話中插进了广州話，一步步逐漸增加，以至唱詞（韵文）也加入广州話。及至受了文明新戏影响之后，所起的变化更为显著：唱詞和唱法都有改变；表演方面多少傾向自然主义，旧时的格律便有許多不知不覺在輕描淡写之中就破坏了；因为使用布景，故事的編排，場面的处理，上下場的安排都加进了些新的搞法；而比較最突出的是唱工和音乐方面的变化。

唱詞用广东口語俗話，唱的方法便不能沿袭徽、汉調的声腔。于是广东的說唱音乐、小曲、民歌等被大量采用，同时把二黄、梆子的唱法、腔調加以适当的修改，使适合于运用广东口語，这是很大的进步，也是有价値的創造。但是在戏的內容方面，也就是說新編的剧本，并沒有向好的方面发展；而且向不好的方向自流，以致不可收拾。

文明新戏本来只叫做新戏，也就是中国初期的話剧。当时在报紙上登广告称为文明新戏，意思是說：比旧戏文明的新

戏。这种戏是只有說白沒有唱的。最初因为所演的戏和日常生活接近，也代表着人民一部分的政治願望，所以哄动一时；人們当演新戏的是志士，也就另眼相看。后来为买办、流氓所收买，急激的商业化，演的戏越来越粗制濫造，一天天趋于腐败，甚至于堕落。于是文明戏一旦被看作不名誉的称号，也就沒有人要看了。

在上海，文明新戏盛行的时間相当长，但是文明戏在广东沒有得到开展，开始沒多久便和粵剧相結合了。如“优天影”、“琳琅幻境”两个剧社最初演新戏，后来都唱了梆子、二黄，投降了粵剧。另一方面粵剧却受了文明新戏的影响改变了面目。但是，在广东曇花一現的新戏（初期話剧）就好比无源之水，无根之木，除一点写实的形式之外幷沒有介紹任何进步的內容。粵剧所吸收的也只是极其粗糙的形式部分——一个时期認为是新奇的东西——便在原有的表演方法中加上些生活自然形态的摹拟，再加上些异国情調，这样一步紧一步，无原則的追逐新奇，及至美国电影輸入中国，粵剧的面目又为之一变。

粵剧从它組成到太平天国算一个阶段。这一阶段組成了本地班，战胜了昆腔，扩大了本地班的范围，在群众中生了根，奠定了粵剧基础。从太平天国失败，到清朝末年为一个阶段。这一阶段在遭受太平天国革命失败的打击后恢复了本地班，挤走了外江班，粵剧成为独立的广东地方戏曲，成为广东广大群众所最喜聞乐見的戏曲形式。从清朝末年到广东解放为一个阶段。这一阶段，粵剧受了文明新戏的影响，又受了美国电影的影响，在高度商业化的压力之下，一意奔竞新奇。在三十

几年当中新编的戏达一千多本，这些剧本当然也有较好的，但总的方向是顺应了帝国主义文化侵略的要求，充分表现了封建腐朽和殖民地文化的堕落形态。

七 民国初年以来粤剧所走的道路

以上所說的一千几百种新編的剧本，約可分为四类：一，由旧剧本改編的；二，由旧小說或是传奇改編的；三，由外国小說、外国戏改編的；四，美国电影改編的。

这千多本戏，不可能每出都看过，朋友們所收藏的剧本，有五六百种，也来不及全部細讀，分別加以評价。我只能够就我所看过的戏和讀过的剧本大略的談一談。但是有一点，一千多本戏其中特别受欢迎，能够代表一时风气的，也并不很多。例如"泣荆花"、"姑緣嫂劫"、"賊王子"、"佳偶兵戎"、"白金龙"之类的戏，是可以說有代表性的，我想就以上四种分类，每种提出一两个戏漫談一番。至于全面的研究、詳細的分析，那还是有待于专家們的。

尽管了仁长說，本地班的整本戏："曲文說白均极鄙俚，又不考事实，不講关目，架虛梯空，全行臆造。或窃取演义小說中古人姓名，变易事迹；或袭其事迹，改换姓名，顚倒錯乱，悖理不情，令人不可究詰。"就我所讀过的旧本子，覺得有很多都不坏，如"轅門斬子"、"杀四門"、"全部玉堂春"、"李忠卖武"、"百里奚会妻"之类，略加整理都是好戏。小戏如"张三遇妻"也都不坏。即如"猕才释妖"那种戏，虽不免带有迷信和宗教

色彩，就戏論戏还是規規矩矩的。光緒年間所流行的戏如"黛玉葬花"、"宝玉哭灵"、"馮小青"、"琵琶行"，情节合理，文辞雅馴，也不无可取。但是从民国初年以来，三十多年当中所产生的一大批剧本，其中除少数比較規矩的之外，大多数是荒謬离奇，有的甚至于腐敗墮落，恶劣不堪，充分表現着帝国主义文化侵略的腐蝕性。

有一天我和一个广东朋友看麒麟童的"四进士"，他說这个戏广东也有，叫做"四重天"，我就找了一本"四重天"的剧本看了一遍，我眞不知道改編的人存的是什么心！他把四进士作为海瑞的学生，海瑞举荐毛朋、顧讀、田倫他們三人为官，严嵩反对，海瑞力保，說三人之中只要有一人貪贓，海瑞願連坐。結果田倫枉法，顧讀受賄，毛朋因怕株連海瑞，不敢举发，結果严嵩胜利了。田倫、顧讀、毛朋和海瑞等，有的被杀有的充軍。宋士杰告御状告到严嵩那里，算是为姚廷美的妻子申了冤。这已經可怪了，还有他把楊素貞改姓宋，并且改成宋士杰的亲生女兒，把宋士杰打抱不平的一段情节去掉。宋素貞到巡按毛朋面前去拦輿告状，毛朋說她面带桃花，要检驗她的貞操，就把她带到后堂，又唱又做，将她尽情調戏一番。結果毛朋知道她眞是冤枉，本想替她申冤，因为怕恩师海瑞要被連坐，便不准她的申訴，这样就被宋士杰抓住了把柄，他假意妥协，就手敲了毛朋十万两銀子的竹杠，連夜带着女兒上京告状，借严嵩的力量替女兒申了冤。还有"牡丹亭"的改編本，一开場就是陈最良在花园里調戏春香，結局就是杜丽娘为救柳梦梅假意降賊，賊首的老婆又爱上了柳梦梅，經过一番三角糾紛，定計

杀死賊首，又用离奇的藥酒毒死賊首的老婆，以致和柳梦梅团圓。我看过一出“收姜維”，孔明捉到姜維，对他唱道：“……我要拿你来杀，我要拿你来劏，劏了你拿来煲(燉)湯，落反半斤白油(放上半斤醬油)，再加四两生姜。”憑这几句唱詞，就可以想見全剧的精神和格調，不必多加介紹了。象以上这样的例子举不胜举。

至于用外国小說或是外国戏改編的戏，有的是作为外国故事用西装演，有的改編成中国故事，但不管怎么样，也和改編中国旧剧本和传奇一样，无一不是随心所欲，东拼西凑，只要曲折离奇，場面热鬧，合不合情理，有沒有漏洞全可不問，当然更談不上什么思想意識。例如“凡鳥恨屠龙”是根据莎士比亚的“可利奥帕脫拉”与“該撒”改編的，加上了很多花样，完全用的粵剧排場，唱詞跟說白用的都是中国的典故，中国的俗語和文言，例如：“粉頸低垂”、“蓮步輕移”、“樱桃口”、“芙蓉面”拈来即是。談情說爱的場面也是用了中国小生、花旦那种做法。这种东西很容易为一般观众所接受。还有象“賊王子”，大部分是根据“天方夜譚”中“阿麦得王子”的故事，这种异国情調的、神話式的故事，用广东戏演出，也还显得新鮮活潑。还有早一期的根据英国小說“李覺出身传”改編的“万古佳人”，据說是比較規矩，但是我沒有看見过。这一类的戏虽然把許多古典作品弄成莫名其妙，但是拿来和用美国电影改編的戏来比，那还是好得多的。現在讓我們来談一談轟动一时的“白金龙”吧。

“白金龙”是根据美国影片“郡主与侍者”改編的，据說这个戏，是为南洋烟草公司的白金龙香烟做广告而命名的。分上

下两集，上集的故事是这样的：显宦张晋华亏空了大批公款，无法弥补，便带了女兒张玉娘出京，趁海輪到一个大碼头（假定香港）去筹款，因为要装排場，住在一家最大的旅館里。那个旅館的主人就是白金龙，他是个富商，有很多錢可是还沒有結婚。他在舞厅里看上了张玉娘，张玉娘故意不跟他跳舞，他从来沒有見过那一个女人在他面前摆架子，既碰了釘子，便决計要把张玉娘弄到手。他便装成侍者，假装收拾房間，趁机向张玉娘进攻。

张玉娘因为旅費用完了，取下一只鑽石别針，讓用人去当，用人就問白金龙当鋪在那里，白金龙取了别針，并給用人一卷鈔票讓他带回去給张玉娘。张玉娘得到錢还沒花，白金龙走进她的房里，张玉娘抬头一看那侍者胸前分明别的是她的鑽石别針，問他那里来的。他故意閃爍其辞。张玉娘急了，声言要叫警察。白金龙馬上打电話把警察叫来，讓他們搜张玉娘的房間，搜出一卷鈔票，上面张张都有白金龙的暗記。于是他反咬一口，弄得張玉娘几乎不得下地，于是他把警察叫走，算是显示了一下他的势力。可是张玉娘始終沒認出那侍者便是她曾經拒絕和他跳舞的人。

恰好有两个綁票匪曾經在舞厅里見过张玉娘的鑽石别針，以为她是个闊小姐，便把她从旅館里綁架了出去。于是白金龙男扮女装去偵探綁匪；白金龙的朋友就扮成闊少，从綁匪的姘头方面打听消息。果然綁匪看上了白金龙，綁匪的姘头也看上了白金龙的朋友。白金龙把两个綁匪引到他家里，用极其柔媚的手段，騙掉了綁匪的手枪，便将他們关在一間屋子

里，救出張玉娘和他結了婚，便出了一大笔款子替张玉娘的父亲补了亏空。他对綁匪也并不追究，当場就把他們放走了。

現在我們看他是怎样的介紹白金龙：布景是洋式臥室，陈設美丽，四个打扮得很漂亮的丫环，服侍白金龙——梳头、穿鞋、送烟、噴香水等等，白金龙总不满意，只顧发脾气。他开始唱了，贊頌着自己的闊綽，說他有二十几輛汽車，二百几十件西装，和許多房产、股票等等。这个时候他的朋友送来一打女人象片，他对每一张都唱一段，批評这些女子的相貌，唱詞很肉麻，拿女人大开一台玩笑，可是唱得很滑稽，而且巧妙的运用着广东俗話，港派的观众哄然大乐。

我想这个戏是很典型的，不用再多介紹。諸如此类的戏当然不少。还有一种是模仿美国电影編出来的戏，例如麦嘯霞、繆剑神合編的"宝剑留痕"，第一場就是一个哥哥讓他妹子馬遼娘假冒他叔叔的女兒馬湘云，用色情去騙章丞相兒子的錢財和首飾。弄穿了，那章公子反过来和他們共謀綁架他們的叔叔（馬湘云的父亲）勒索巨款，并想强娶馬湘云。恰好馬湘云的未婚夫回来了，他有宝剑一口，于是有馬遼娘騙剑調情一場。以后經过許多离奇曲折的情节，无非是淫杀，誣陷，男扮女装等应有尽有。結果杀人勒索的坏蛋不仅是得不到一点懲罰，而且被誣陷、被勒索、被杀的这一方和那些坏蛋們完全妥协，皆大欢喜了事。这类的戏，毒恶的传播着腐化墮落、下流无耻、万分恶劣的匪徒思想。

这些新編的戏，吸引观众的方法，除了离奇变化荒唐不經的情节之外，主要的是色情的表演。我看过这么一出戏：一个

秀才上京赶考，路經一个村鎮，过一小桥，恰好有个姑娘手提竹籃从对面走來，在桥上相遇，彼此讓路——起先是偶然，后来是故意——每次都讓錯了边，那姑娘生气了，二人便吵起架来。吵架是用对唱的方法进行的。这一段表演得异常精采（眞精采）。当晚秀才落店，一位姑娘把晚飯送进房来，彼此一看，原来就是在桥上相遇过的，她便是店嫲嫲的女兒。秀才一面賠礼，一面把她留在房中，而苦于无法向她求爱，他便从舖子里掏出一本"索油經"（吊膀子經），他照着經上念一条做一条。那女孩子又是笑又是恼，急着要走出房去，他便急忙翻書，发現一个"跪"字，他彭的一声跪倒在女孩子面前。这一下女的眞生气了，指着他大罵（唱），他便連唱带白的对女孩子說："……該罵的，可是你罵的不够恰当，你应当罵这个賊头（指他的头），会那么多情又那么聪明会想。你那賊眼（指他自己的眼）为什么那么骨碌骨碌望着人，望得人的心又痒又慌。你那个賊手（打他自己的手）偏会那样胡摸乱摸眞是莽撞……"（譯意）他唱到这里便伸过手去在女的身上乱摸一气，摸得女孩子哇的叫起来，观众哄堂大笑。据說这还算是客气的，有的还更粉一些。发展到1947年、1948年就有"肉山蘇妲己"、"肉陣葬龙王"之类的戏，顧名思义內容不問可知。此外还有"计地会西施"、"潘金蓮枪杀高力士"极怪誕之能事。这些都无容叙述，徒污笔墨。至于封建的、迷信的、黄色的、有害的成分，那几乎在每一个新編的戏里头，都尽量被羼杂进去。解放后不久，在广州的剧团虽也演了"九件衣"、"血泪仇"、"白毛女"等戏，但很多还在演"风騷小姐"、"风流貴妇"、

“花街藏节妇”、“欲火葬迷楼”、“顾郎重吻妾朱唇”、“香陣困傻兵”、“双料龟公”、“古刹食人精”一类的戏，可見受害之深，也无怪“三春审父”会被选为会演的节目。

省港多数的“开戏师爷”(粤剧作者)，好象对国家民族观念异常淡薄，一般在剧本里头总是把国家的利害，服从于私人恩怨，往往把两个敌对国家的糾紛，通过家庭关系兒女私情，不合理的加以喜剧式的解决。例如“金鼓播鳴”，甲国跟乙国交战，而一国的主将，忽然在甲国忽然在乙国，忽而在陣前放走敌国的将官(他的亲友)，忽而又到敌国后方去探望自己的未婚妻，結局是两国和好，情人会面大团圓。在抗战时候，我看过两三个类似这样的戏，可見这种“敌我不分”的汉奸思想，在粤剧作者当中，还是頗为普遍。但同时我也看过新編就的“岳母刺字”，刺字、舞剑等場面都頗动人，算是难得的。

民国以来广东戏的运命是完全被商业剧場掌握着的，而商业剧場又不能不以香港的观众为标准——广东的經济命脉掌握在香港的大亨們手里，一切就得根据这个客观情势为轉移。香港是粤剧的重要市場。粤剧不仅是在香港、澳門演，还在南洋各埠，南北美洲的华侨中演出，① 由于那些地方有

① 粤剧分布地区及各地艺人約計的人数(这是个不精确的数目，而且現在有变动)：

国内：澳門三十余人，香港二百七十余人，上海六十余人，广西各地一百余人，广东各地二千八百七十余人。

国外：澳洲十余人，印尼百余人，菲律宾十余人，古巴六十余人，加拿大五十余人，檀香山二十余人，旧金山七十余人，紐約四十余人，越南一百二十余人，星洲三百六十余人。

种种的限制，因此編者、演者都带着很多顧忌（他們是有苦处的），只求卖錢而不出乱子。在侵略者的精神和物質双重威胁之下，久而久之便把国家民族的意識消磨淨尽，或者是暗藏在心灵深处不敢有所表現；而資本主义艺术腐朽和墮落的成分便侵袭了我們民族艺术的优良传統而喧賓夺主地占据了它的內容，这是多么伤心的事！这是多么大的耻辱！

还有，粵剧的班社从来不在一个固定剧場經常演下去，从过去到現在一直是流动演出，就在一个碼头也是这个剧場演几天，那个剧場演几天；每排一出新戏很少能連演三天，几乎每天要換新的节目，受欢迎的戏多半是只演一天，等一个星期后再翻头。因为一般穷苦的人看不起戏，观众有限，題材又有限制，这就不能不以新戏为号召。新奇曲折的情节究竟也有限，而剧本的需要量又大，这就不可能避免粗制滥造，在情节方面也就不免于改头換面的套来套去，于是色情和腐敗的部分也就无形中一次一次作变相的翻版而传播出去。

八 粵剧的服装布景

戏剧的服装布景是根据戏剧的內容为轉移的。京、汉、湘、桂等剧的服装，是以明朝的服装为根据的，原来的广东戏也沒有例外。因为时代变迁，有一部分服装跟着当时的生活起了变化，例如京戏里头花旦的褲子、袄子，解差的紅纓帽等

等便是采用了清朝时代的装束，而大都市的伶人每要标新立异，就一直越来越找不着娘家。尤其广东戏名角們各自独出心裁，愈变愈奇，因为从来沒有統一設計制度，所以弄得五花八門，尽管极其华丽，可是很不調和。往往父亲是紗帽圓領，玉带朝靴；他的女兒一走出来就燙着头发，长旗袍，高跟鞋，进門的时候照样举举手抬抬脚，行礼的时候照样拜。回头走一个师爷出来，却是身穿袍子馬褂，头戴瓜皮帽，純粹清裝。就是蟒袍、官衣、头巾、紗帽之类，式样也不統一，有的寬袖，有的窄袖，有的紗帽翅子特别大，而袍袖特别窄小，看上去好象綁在身上，这些外省人看着甚以为怪，而广东观众則頗为习惯。不管調和不調和，最高的目的只是要新、要亮、要鮮艳，这样才够"威"。近十余年来，有些名角当排某些新戏的时候，也曾注意到服装样式（包括古装、时装、西装）的統一，便也有一些戏的服装多多少少經过統一設計，而比較整齐。但是单純追求新奇艳丽的基本做法，只有变本加厉的。其結果只見滿身亮片、滿头亮片、滿台亮片，把角色的生命都寄托在亮片的閃光之中。解放后舞台上出现了"白毛女"，喜兒的头巾和她那打着补釘的袄子也用亮片，可見商业剧場的积习也不很容易消除。

粤剧也和其他剧种一样，原来是不用布景的。民元以后逐漸用上布景，最初只是些軟片衬景，也沒有翼片。那些衬景一幅一幅挂在舞台的正中，用一根木軸拴上繩子挂在滑車上，卷上去放下来。厅堂景便把桌子板凳都画在上面（这些都是从文明戏学来的），野外的景，有的画树木，有的画山，有的

画河，不一定要求与剧情相合，求其点缀而已。拉布景的工人就蹲在台口的两旁，拉完一套景片就蹲在那兒抽烟，繩子和滑車观众都看得清清楚楚，这样的情形維持到好多年。后来才有几个名角試用硬片，但因为舞台构造的关系，又因为求其便于携带，所以硬片也只象屏风式的短小片子，仅占舞台中央一部分。最突出的是不論軟片或是硬片，上面必有广告，至少那制景的鋪子一定要把他的招牌、門牌和电話号碼等写在最显著的地方。前幕上登广告那更是天經地义的。有人說，可惜服装上不能登广告，大約服装商人对此不无遺憾。

粵剧因为受了上海机关布景的影响，曾經派专人把"封神榜"从上海搬到香港，改为"龙虎渡姜公"，大卖机关布景，以后类似的戏还接連不断的演过好多本，且不細述。

九　音乐——声腔与伴奏

一　声　腔

广东戏的基本曲調是梆子、二黃，凡屬京戏汉戏所有的板路粵剧都有。关于板路，麦嘯霞"广东戏剧史略"有一个对照表，說得很清楚，但原表所列京戏板路的名称和京戏班所习用的略有不同，茲就原表略加訂正如下：

剧种	京剧	粤剧
定弦	調名	調名
合尺綫	二黄导板	二黄首板
	二黄慢板	二黄慢板
	二黄快三眼	二黄快慢板
	二黄摇板	二黄滚花
	二黄散板	二黄叹板
	二黄原板	二　流
上六綫	反二黄	二黄反綫
合尺綫		
	四平調	西皮
士工綫	西皮导板	梆子首板
	西皮慢板	梆子慢板
		梆子快慢板
	西皮中板	梆子慢中板
	西皮原板包括二流	梆子中板
	西皮摇板或流水	梆子滚花
	紧打慢唱	梆子叹板
	西皮快板	梆子快中板
	反西皮	反綫中板

按：粤語四平与西皮音似，故将四平誤为西皮，已习慣便不改。

此表所列关于板路、节拍的快慢，不过略示大概，京戏和粤剧唱調的节拍很难作适当的对比，現在粤剧的慢板比京戏的慢板慢得多，而京戏最快的快板也为粤剧所无。

粤剧的慢板——尤其是二黄慢板最慢，原来并不如現在之慢，現在的慢板比京戏的慢板几乎要慢一倍。粤語称板眼的“眼”叫“叮”。根据麦嘯霞說：粤調的“解心”七叮一板，粤剧的慢板也有慢到七叮一板的。据我所知，慢板的所謂七叮一板并不是在板与板之間平均敲七下；而是在第六叮連敲兩下——正如

昆腔的三眼板在末眼敲两下，人們称之为四眼板，其实并不是在板与板之間平均敲四下，可是有时歌者于末眼处故作叠声和作小頓挫以示灵巧，或增柔婉。麦嘯霞說："节拍至七叮一板，柔靡极矣。"但是粵剧慢板的加慢似乎不专为柔婉，主要的似乎是便于在板眼之中加衬字或衬句，打破"三三四"，"二二三"的唱法，使更适于运用广东口語。至于因节奏太慢，不能不以花腔塡塞空隙而过分流于柔靡，当然是不免的。可是目前过于慢的慢板已經不很受欢迎了。

粵剧的腔調从剧种建立以来，变化是很大的。而且接連不斷一直在变。据說最初只有梆子、二黄和四平調，以后增加了反綫二黄。所用的牌子全是昆腔牌子。梆子、二黄的唱腔，除了字音不同，和汉戏差不多。胡琴的調門原来是有一定的高低（原来汉戏、湘戏的定弦都有一定的調門，桂戏現在还是有一定的調門，不許随便压低），粵剧、梆子定弦为"四指合"（即以笛子的第四孔当合字，这等于京戏二黄的六字調）。这个調門并不算高，但是广东定調的笛子比昆笛小，因此調門就比昆笛高，而且还有翻高唱的所謂左撇霸腔（等于京調的拔尖兒嘎調）。就是不使嘎調，原来徽、汉調的梆子、二黄也多高亢之音。广东話的声調是比較低沉的，它的阳平比北方的阳平要低八度，所以高亢的腔調不适宜于广东的語音。可是广东的观众欢迎粵剧用粵語，所以广东戏最初在韵白之中加入了粵語对白，逐漸在唱詞中增多粵語发音，一方面减少昆曲大牌子，废止了左撇霸腔。另一方面把广东的小曲一个一个搬上舞台。但是梆子、二黄的基本曲調和調門不变，便不可能

充分运用粤語，于是平喉应运而生。平喉是把胡琴的定弦降低两个字，成为“末指合”，即小工調，这比原来的調門就低得多啦。这样正适合于粤語的发音，用小工调唱，然后才显得字正腔圓，怪不得小生金山炳演“季札挂剑”降低两个調門唱，大受观众欢迎，許多人都跟他学。于是平喉的唱法风靡一时。当时名角如薛覚先、白玉堂、靚少鳳、靚少华都唱了平喉，名旦千里駒也用平喉的唱法运用广东口語唱子喉（京戏叫小嗓）。馬师曾从南洋回来，在唱詞之中更多的采用了广东口語，从此以后粤剧的声腔为之大变。

梆子、二黄的格律逐渐被突破，风格也就不能不变，可是单只梆子、二黄是不够用，于是吸收了許多民間的流行曲調，如：南音、粤謳、板眼、龙舟歌、木魚歌、咸水歌、叹情等。此外还有罗罗腔（京戏中叫南鑼）、海南腔（海南島和南洋群島的腔調）、梵曲等也被采用。后来把昭君怨、雨打芭蕉、餓馬搖鈴一类的器乐曲子也用上了——任意采取其中若干句塡上唱詞，便变成歌曲。

这样的发展，有好的方面，也有坏的方面。好的方面是丰富了广东音乐，坏的方面是无原則的拼凑和恶性的发展，如上海的流行小曲、舞場和美国电影的許多曲調，胡乱使用。又如三国戏里头赵云唱毛毛雨之类，那眞是不可思議。

粤剧无論吸收什么曲調，大体最初是单独运用，慢慢就混合起来用。粤剧最大的特点，就是无論什么曲調都能够和梆子、二黄結合起来唱。例如“戎服传詩”中第一場差不多完全用的小曲，落更八板头开幕以后，众合唱小曲昭君和番一句，接

着就是木魚青五段，又接唱梳妆台，再接柳青娘，下边接小曲送情郎……这是一例。还有薛覺先、譚兰卿合演的“吾爱吾仇”現在抄一小段以示另一例：

(生小曲胡不归)长相思(双)夜深时，孤灯影只誰偎倚。(南音)倚楼夜夜愁风雨，雨暴频惊呢个可怜兒，兒啼哭母，今何处，处处凄凉事事悲，悲恨那堪回首記。(二黄)記得出墙紅杏，翻成了冤枉相思，虽屬事有可疑，事嗟在当时大意。(旦接小曲送君)伤心更自怜泪交飞，奴欲归去为睇心爱子，冤家已訣离負蛾眉，魂欲断，心欲碎，我必要归家去。(兒啼哭)(生梆子慢板)撫娇兒，亲料理，一声喚母，使我魂蕩，魂馳，燕归来，人不归，反不若多情燕子。(旦长句滚花)我心碎矣。(双句)隐約微聞兒內語，凄凉灯下一孤窗，冤孽岂关兒女事，忍将骨肉作抛离，正是一般血泪全相似，几重爱恨，离个窗兒，更誰知，燕到檐前却又归未許。(哭相思)心碎矣！……(下面接唱木魚歌)

粵剧运用不屬于梆、黄的曲調，究竟有多少种，沒有統計过，也很难統計。总之为数很多，几乎沒有那一种曲調拿不进去，眞是包括古今中外，信手拈来，任意裁剪，运用之灵活自由，不是个中人很难想象。往往唱一句“昭君怨”或是别的小曲，一轉便到了梆、黄，在不知不觉之中又过渡到別的曲調，这样无形中就把梆子、二黄的格律突破了。有些运用得好的，尽管方法終不免于拼凑，但是曲調轉移之間，能免去痕迹，則听着也并不生硬。在这一方面粵剧的艺人和音乐工作者，无論怎么样是費过不少心思、劳力的。

粵剧声腔所起重大的变化，是由于吸收了許多不同的曲

調。至于大量吸收不同的曲調，其原因有的是由于競尚新奇，以資号召的商业行为；有的为着便利于使用粵語，加重地方色彩，使观众听得格外亲切——例如木魚、南音、粵謳、龙舟之类；还有重要的一点就是遇到新的情节，或需要表达比較复杂的感情的时候，感觉到单是梆子、二黄不能胜任，为着不够用而找寻新的曲調。由于这个目的而运用梆、黄以外的各种曲調，也就不完全是毫无选择——开始总是經过一定的选择的，久而久之，趋于濫用也在所不免。現在粵剧的基本曲調，尽管仍然还是梆子、二黄，事实上梆子、二黄的格律——那怕是部分的——是已經无形中被突破，成了一种新的粵剧专有的曲調。这一既成事实，我們不能不承認，其中不能說不有蕪杂之处，也不能不承認他有精采的地方。粵剧受着广大群众欢迎，这是重要之点，絕不能一概抹杀。我們应当扫除那些不好的成份，同时应該尊重艺人們所費的劳力，肯定他們的成就。为着这个，把三十多年来粵剧声腔方面的发展，加以清理，做出总結极为必要。

二 伴 奏

粵剧的声腔既是不断的起了变化，而变化越来越大，在伴奏的器乐方面，必然会跟着变。但影响是相互的，声腔影响器乐，器乐也影响声腔。例如，喉管（应名头管，因为尼姑庵里常用，广东人就叫师姑笛）的应用，又如吕文成鋼綫二胡的演奏法，都使声腔多多少少起了变化。又如乐器演奏曲改为歌唱曲都可为器乐影响声腔之証。这种相互影响而起的变化，越来

越复杂，不是一直在舞台上工作的行家，很难找到他的綫索。

关于粤剧的棚面（即乐队，京戏叫場面）的組織和变迁，我問过久經从事伴奏和作曲的陈卓瑩先生，他在給我的回信中曾作比較詳明而有系統的介紹，現在把他的話摘要录下来，我認为这是很好的研究資料（其中的注释是我加的）：

粤剧的場面最初为九人，其后又增加一人共十人，他們的职位和称謂大約是：

上手　（日、夜）簫（北方叫笛）、笛（北方叫嗩吶）、月琴。

二手　（日、夜）簫、笛、三弦。

三手　（日、夜）二弦、大鈸①。

四手　（后称打鼓）不論日夜場，只要是演正本戏就由他掌板（見上述的打鼓掌）。

五手　（后称大鑼、日、夜）打大鑼。另外，在正式演出之时，每天例有发报鼓的，这个发报鼓起初只有鼓声，到越打越密之时，就叫做"三五七"，約在下午一时許，这时节，这位大鑼师傅就加入鑼声，一直到正式演出。因此，往时这位大鑼最吃苦，每天要干十七小时工作。

---

① 以前广东的棚面也和其他剧种一样是放在舞台正中靠后的地方。过去我見过三手师傅的工作，他把一片大鈸仰放在一个棉垫子上，他右手抓住另外一片，一上一下，一开一合的打着，左手就拿着胡琴，大鈸一停就拉胡琴，胡琴一停又打大鈸。戏到了紧张的时候，他便放下胡琴用双手把大鈸举到舞台正中的最前面，使劲的打，发出惊涛駭浪般可怕的声音。打得高兴的时候，往往把右手的一片鈸往上一抛，把左手伸出去一下接住，接着又打，末了往后一退，一个大鷂子翻身把左手一片大鈸放回棉垫上面，使尽生平气力将右手中的鈸盖将下去，发出巨响，立刻抓起二弦。右脚站在地下，左脚往椅子上一踩，二弦往膝盖上一放，照样拉起来，板眼不乱。戏班里的习惯，誰要能够把大鈸当場打破有奖。

六手　(后称大鼓，日)打大鼓，(夜)副二弦(六手和三手的分工是：在夜場戏中，六手先在上半場拉二弦，下半場就由三手来拉；或則互相調換，要以是否是重头戏来定，重头戏所在的部分，总是由三手負責的。但向来做三手的，都以打得好大鈸为出色，二弦拉得好不好是无所謂的，后来时势变迁，重文戏不重武戏了，于是三手只負責夜場出头拉二弦，故又有斯文三手之称。另外六手打鼓又要参加发报鼓工作)。

七手　(后称打鑼)夜戏出头(文場戏)是掌板，日場正本(武戏)替大鼓掌工作一小时(但要在該戏中最閑的一节中才替代)。这个打鑼师傅原本是坐在打鼓掌之旁，专司打小鑼，是一个閑缺。但因坐在打鼓掌之旁，日子长久就有了經驗，那位鼓掌有时在閑場戏中，把責任交給打鑼，自己乐得偷片刻懶；漸漸覚得也能胜任了，索性夜場的出头(往时以日場的正本戏为重的)戏全部推給了打鑼师傅干。久而久之，文場出头戏为时势所重，因而打鑼也吃了香，反取了打鼓掌的領导地位。一般說，打鑼的唱工伴奏工作，实在也比打鼓掌的細致。所以作用不同，名称依旧。

八手　(日)替三手工作一小时，再替上手一小时和替二手一小时工作。(夜)拉提琴兼打大鈸和小鑼；另外还参加打发报鼓工作。

九手　(日)替上手工作半場，替二手工作半場。(夜)头場替大鑼四小时，之后就替二手三小时和替上手工作，一直到天亮。

十手　(日)替大鑼三小时，替“大鼓”若干小时。(夜)替二手若干小时，替八手到天亮。

发报鼓在光緒年間是有四次的：

头报——約在上午十一时，是一种叫喚班中各人起床吃飯的訊号。分作两个鼓来打，一个由打鼓掌打，打的鼓名叫大鼓，位置是在上場門外；另一个由打鑼师傅打，打的鼓名叫文头鼓，是比

大鼓矮一些的同一类型的，位置在下場門外。

二报——上边的人打头报鼓約至中午十二时正，那时节人人都吃过飯了，就由八手来接替了打鼓掌，継續打下去；打鼓掌就去吃飯。

三报——时候已近下午一时了，鼓花加密，那就叫"三五七"，就是打的鼓花起初是三点一段，轉而五点，再轉而七点作一段。那时候，打鼓掌吃过飯赶回来了，又接替了打鑼师傅的文头鼓打下去，放他去吃早飯；大鼓师傅也接替打大鼓，加上大鑼师傅来打响了大鑼。越打越密，离正式演出的时候不远了。

四报——到了这个阶段已不单是发报鼓，而是演的例戏了。这个例戏，如果在第一天（除了昨夜的"六国封相"之外）例必先演"玉皇登殿"（又名"拱北"），此外每天都是演"跳天将"（"玉皇登殿"中的若干折），然后才演"开套"，就是正本戏。

这些发报鼓，一直到目前还有，特别是在乡間，不过已經不是由打鑼师傅等人負責，而由如九手、十手、大鼓、三手等閑員应suffix了；同时"玉皇登殿"和"跳天将"等戏，不但早就沒有这个例，甚至会演和伴奏的人，全行中恐怕找不上二十人了。

大約在1916年、1917年的时候，喉管（应为"头管"）上了舞台，戏班增聘了吹喉管的一位乐員。其次就是打鼓的位置忽然低落下去，而打鑼的位置却被提高而代替了打鼓的。因为唱工戏增多，于是采用了喉管。喉管很适合于伴奏粵剧的声腔，同时因采用喉管也便更講究唱工。唱工增多之后，不但吹的乐器增加了喉管，弹的乐器也增加了揚琴和秦琴等。西洋乐器小提琴差不多和揚琴、秦琴同时搬上舞台，从此西洋乐器便一步一步占了粵剧棚面（京戏叫"場面"）的主要地位。

大約距今三十年前，薛覺先化名章非，在上海拍了一部电影名叫“浪蝶”的，在沪認識了提琴家尹自重，回粤后組織劇团（好象叫“新景象”的班名）就用尹自重參加作伴奏，尹使的是西洋乐器的小提琴，旁加一个秦琴（是潮州乐器，古名双清）。之后也有人仿效，但不多，只有陈非侬所組織的新春秋班請了梁以忠拉小提琴（那时候的小提琴是站在台上拉的，花旦在前面扭，他就跟在花旦后面边拉边扭，走着跳舞步子跟花旦一同扭。后来有人說这样不大好，請他到里边去，他說：我要不上台誰知道是我啊）。另外又加上秦琴、三弦、揚琴和二胡（呂文成由沪回粤，把二胡的子弦改用鋼絲，挾在两膝中拉，发声略似小提琴而較清柔）。后来薛覺先又加一具薩克管风，这是西洋管乐第一次上粤剧舞台。

及至馬师曾由美国回来組織太平剧团，除打击乐器外全部用了西洋乐器，接着薛覺先也更多的采用了西洋乐器，但不是全部。由此各班相率效尤便成了风气。

一般剧团所用的西洋乐器，以小提琴、薩克索风为主，副以班祖（四根弦琴，琴腹以羊皮作鼓）、电結他（本来是火奴魯魯的乐器，因为在舞台上声音不够宏亮，加上一个扩大器，就变成电結他）和中国揚琴、三弦相配。日寇占領香港时，譚兰卿在澳門开始用爵士鼓。

至于棚面人数的递增也有阶段的：

一、光緒以前，全班棚面只有七人。据說在組織戏班时，为了减少人員，班主說：八音班連唱連伴奏，也不过是八个乐师，那末戏班既不用乐师来唱，减为七人还不够！所以就定下

了七个乐师的行规。那时的职守是打鼓掌、上手、二手、三手、大鼓、打鑼和大鑼。所以他們每天每人起碼都干十七小时工作，十分辛苦的。

二、光緒十年間，加一个八手共八人，稍有接替。

三、民初再加上九手，从此上、二手也有了接替。

四、1919年，因受佛曲的影响，加一喉管。

五、1920年，再加一十手和一吹长喉管的人，共十二人。

六、到抗战后，乐师的名額已由行規定为全体十六人，即原有的十人，加上西乐五人和喉管一人。至于后来有些巨型班的西乐員可随意增加到七八人。目前已經沒有中、西乐之分，有些班如珠江劇团等，全体乐員名額增至二十多人了。

另外就是所謂西乐部，西乐部的服务对象也是主要演員。學班在城市的演員，分大老倌和二步針，二步針就是次要演員。除了晚間戏和星期日和星期四的日場戏是大老倌担任之外，其余的都由二步針演。在乡間凡屬天光戏都是次要演員担任，但其中也有分别，如头架小提琴和头架薩克索风則只伴奏大老倌；二架小提琴則只伴奏二步針。二架薩克索风則有只伴奏二步針的，也有日、夜場都一起工作的。另外一人打爵士鼓伴奏大老倌，二步針演的时候，他就弹弹班祖或其他閑場乐器。此外还有一人，他所拉的乐器不一定，由实际情形而定，或弹班祖，或打揚琴，或弹电結他，但此人也多數只为大老倌伴奏。

薛、馬两班的場面：馬师曾的太平劇团的場面，除了中乐部的，依照各班的老規例，二步針上演时也有二架小提琴等。

西乐部的配备，用一个小提琴、一架薩克索风、一支小号、一个班祖，还有一个揚琴、一个三弦、一个結他和一个椰殼胡琴。

薛覺先的西乐部則比較簡单，只用一个小提琴、一个薩克索风、一个班祖和一个电結他，也有一个时期加过一支小号。

至于中国的敲击乐器大約如下：

一、大鼓。比大鼓的腹部略矮，声音較濶些的叫文头鼓。

二、馬蹄鼓。又名双面鼓，又名群鼓，是代替大鼓用的。身高約三寸，圓径約三寸多，口径約如大鼓。（以上都和鑼鈸一起打的。）

三、沙鼓。身高約五寸，上尖下濶，只蒙一面皮，作为点板时打眼用的。形如小土丘。

四、卜魚。就是北方的梆子。

五、云板。粵劇叫大板，也叫册板。旧套的戏如"六国封相"和現在唱民間小調如板眼、南音等才用得着。

六、大鈸。武場的直径一尺七、八寸，文場的直径約一尺五、六寸。

七、中鈸。广东叫大髻鐃，舞台上很少用。

八、小鈸。在京戏武戏中是重要的乐器，粵劇叫鐃仔或板鐃，用途很少。如"八仙賀寿"、"仙姬送子"和小开門等曲，衬嗩吶用，是代表拍板的。

九、小鑼。粵劇叫加官鑼，也叫小鑼。

十、鐺鑼。粵劇叫做扣鑼，是配京鑼鼓用的。

十一、大鑼。又叫文鑼，又叫苏鑼。直径約一尺八寸，是文場戏用的。

十二、高边鑼。直径約一尺，周圍的边复起如盆，高約三寸，武場戏用。

十三、单打。京戏中叫云鑼。形如高边鑼，但直径只有三寸許大，发音錚錚地很嘹亮。只有在“玉皇登殿”及“六国封相”里用，两只的发音高低不同，故一定要两只一齐打来配合着，用左手的大拇指撑着来敲的。

十四、結子。又叫銅鈴，往时是拜佛用的，现在衬唱小調用。（京戏中名鈸子或称晶子，以前不用，现在用于反二黄或舞蹈的伴奏里。）

九音鑼粵剧不用。

粵剧里所用的管乐器：

一、大笛。即大嗩吶。主要用来吹牌子。如大、小开門，点絳唇……以至“六国封相”、“玉皇登殿”、“八仙賀寿”和“仙姬送子”等；有时遇有灾难、悲苦等場面，唱二黃腔調的也用它来伴奏。

二、笛仔。即小嗩吶。用途不多。有时如上殿等場面，奏一錠金和到春来等鲜明調子，和小武等角色唱二黃腔——如“三气周瑜”、“山东响馬”等剧目作为伴奏。它的音調比較高，演員的嗓音不高，是很难用得着的。

三、喉管。有长筒、短筒之分；短的音色較刚，长的宜于沉郁蒼凉的曲調。短筒原来是尼姑庵念經用的，长筒是根据短筒改造的，比較以用长筒为多。

四、簫。北方叫笛子。粵剧的簫，横吹的叫横簫，直吹的（前后共六孔）叫洞簫。

五、笙。四五十年前，民間音乐有用，今已絕迹，但舞台上一直沒有用过。另有一种很短的横簫，叫簫仔。长度如短筒的喉管，約六寸长。三十年前舞台上有用，近年已絕迹。

至于号筒，潮州音乐里，現在还用。广东戏在以前演“六国封相”，一开場时也吹几声号，不过吹的是水牛角。

用在粵剧舞台上的中国弦乐器：

一、二弦。用两根粗弦，形如京胡而粗大，发音比京胡嘹亮壮大，是以前舞台伴奏的主要乐器。故名头架，即是三手师傅所拉的。

二、提琴。是跟二弦一起，有共鳴作用的一件重要乐器。它以粗大的竹管作琴腹，不蒙蛇皮而代以桐板，发音仿如河南梆子的板胡。定弦是“尺士”(2 6)或“工士”(3 6)。它的定弦是固定的，不比二弦。二弦的定弦要視所唱的曲調性質而异；如唱梆子(即京戏的西皮)是用“士工”綫；二黃調則用“合尺”綫；反二黃則用“上六”綫。提琴由八手师傅負責，以和二弦的。

三、月琴。四根弦分两組，“上六”調。

四、三弦。因用厚的蛇皮来蒙鼓，而琴腹的直径空間不大，故发音近听来則似嫌混浊不清，但声能达远。在乡間的草棚子演戏，往往邻乡一二十里路也听得見它和高边鑼的声音，而听不見别的乐器。

以上是粵剧舞台上历史最长的几件乐器。以下是后来(約在近二三十年間)上了舞台的。

五、椰壳胡琴。是民間的乐器，屬低音乐器之一。

六、秦琴。古名双清，是由潮州乐来的。1927年开始用于舞台。

七、秦胡。以秦琴的琴腹作鼓，蒙以桐板，改成两弦的拉奏乐器，发音低沉，1930年創制。

八、揚琴。

九、椰琴。形如葫蘆，琴腹空間很闊大，乘弦的地方蒙以圍径約五寸的蛇皮，与秦琴相似而音色不同。

十、琵琶。

十一、低音琵琶。琴腹空間比椰琴更大，外型仿如琵琶，发音低沉洪壮，有如西洋乐器的低音大提琴。

十二、箏。

十三、二胡。子弦用鋼絲，两膝挾着来拉。1924年之后用于舞台。

以上秦琴、椰琴和低音琵琶，都是广东創造的。但其中如箏、琵琶都屬民間乐器，沒有上舞台。

根据上边的材料，我們可以看得出粤剧的伴奏音乐，也和声腔一样，三十年来起了很大的变化，有它坏的一方面，也有好的一方面。无原則的胡乱拼凑，为竞尙新奇而使用西洋乐器，还有受了爵士音乐的影响，吸收了許多黄色曲調，根据剧本腐敗的內容，追求低級趣味，这是再坏不过的。可是不能說它沒有進步的地方：

一、粤剧的基本曲調是梆子、二黃，后来所吸收的南音、木魚、龙舟、粤謳、板眼等，这是广东的民間曲調，还有由昆曲和其他兄弟剧种搬用的曲調，这都是民族风格的东西，其他

的民間小曲也有很多是好的，这种材料大部分应当肯定。

二、在运用方面生吞活剝随意拼湊的当然不少，可是也有为了一段戏的情节，加工創制，剪裁得体，能与剧情吻合而和諧悦耳的。即使是片断的也应肯定。（我听过几段反綫二黃，和几段梆子的过門，管弦乐器和敲击乐器配合得非常諧和得体。）

三、原来伴奏的音乐是跟着声腔走的，但粵剧的乐师們在这一方面也还是有不少創造——因适应"平喉"新腔运用低音乐器收到了很好的效果。如长管和秦琴、椰琴之类；在配器方面运用了多种乐器，包括采用京鑼鼓作了不少新的尝試，丰富了粵剧的棚面。

四、为着适合剧情，为着新的声腔，都作了些新的伴奏曲并制造出了新的乐器，如长管、低音琵琶、秦胡、椰琴之类。

至于应用西洋乐器，作为一种时髦的場面，那是毫无道理。如果有的乐器在戏曲中用起来很調和，又能制造气氛，帮助剧情进展，那也不妨应用。我以为，是否能够表現民族风格，乐器的音色固然有关，主要还是在乐曲。如果乐器的音色不过于特殊，为群众所习慣而能接受的就不妨使用。而且有些西洋乐器广东的观众早已听慣，不妨沿用。至于中西乐器如何配合的問題，如交响乐"陝北組曲"这类的創作，曾經作过些尝試，可是在音乐家当中也还沒有一致的意見，在我这样外行的感覚以为可行。但这必須經过作曲家长期的努力，絕不宜于草草从事。因此我以为广东戏曲改革委員会，首先要求突出民族风格，把西洋乐曲是否能用的問題留待将来解决，这个意

見是对的。同时認为把三十余年来粤剧的音乐工作根据理論和实际加以总結，与以正确的評价，是很必要的。

一〇 唱工与做工

粤剧的表演技术有它独到之处。无論唱工做工，如果就某一个戏的一个片断去看，往往是很精采的，尤其表演喜剧，頗見特长。武戏原来比京戏差，可是近二十年来有許多名角都学习了北派的武戏，身上都变得很“边式”，漂亮，靠把和短打都有很大的改进。粤剧艺人无論文戏武戏都在一步步融会南北之长，頗有可观。我認为最了不得的一点，就是在唱詞当中运用口語，运用得眞是生动灵活，有的尽管不无牵强，但多数是很自然的。粤剧的剧本，現在还是文言和俗話参半，文言有不少濫調，俗話也有很多是猥褻低級的，这是由于戏的內容和庸俗的风尙所致。单就运用口語这一点說，这是一个値得重視的成就。广东俗話跟声腔相結合，是經过长期而复杂的过程的，在这方面有了办法，那就不仅为表演現代題材的戏具备了一个有力的条件，这也是合乎群众的要求的。

粤剧艺人和乐师們为粤剧創造了財富——唱工、做工、乐曲都有精采的地方。可惜他們的聪明才智几十年来就为殖民地的堕落思想和商业剧場图利的目的服了务，使珠宝和垃圾相混，这是令人痛心的，非加以整理澄清不可，要把坏的彻底洗掉，把好的肯定下来大力加以发揮。

一 粤剧的新生

粤剧在帝国主义和反动派統治的恶劣环境之中，受着商业剧場牢不可破的支配，一天一天走向絕路。剧本編来編去反复抄袭編穷了，花样变来变去变穷了，最后只能够欺騙观众以图苟活，甚至一个戏换几个名字出演，信用扫地，这样的局面很难維持，当然更談不上改进，只是前途茫茫一任浮沉而已。全国解放了，在党和政府領导之下，粤剧获得了新的生命。

粤剧本来是从人民群众中产生出来的艺术，有它优良的传統。它在反动統治的压迫之下离开了人民，便只有趋于腐化、堕落走向死路。也只有解除枷鎖回到人民群众中，才能获得新的生命。全国戏曲会演之后，粤剧得到初步的改进，进步的演員們号召演好戏，获得了意外的成功。原来每天要換新戏，而1953年春节演出"罗汉錢"演了十九場（上演較迟），"白蛇传"演了三十五場，"断桥会"、"山东响馬"演了四十場，"西施"演了四十場，单就这一点看就显而易見，新生的粤剧已經改善了和观众的关系，获得了群众的支持。这也就足够使那些腐敗、堕落的剧場經营者，和那些对新事业沒有信心的人們大吃一惊了。

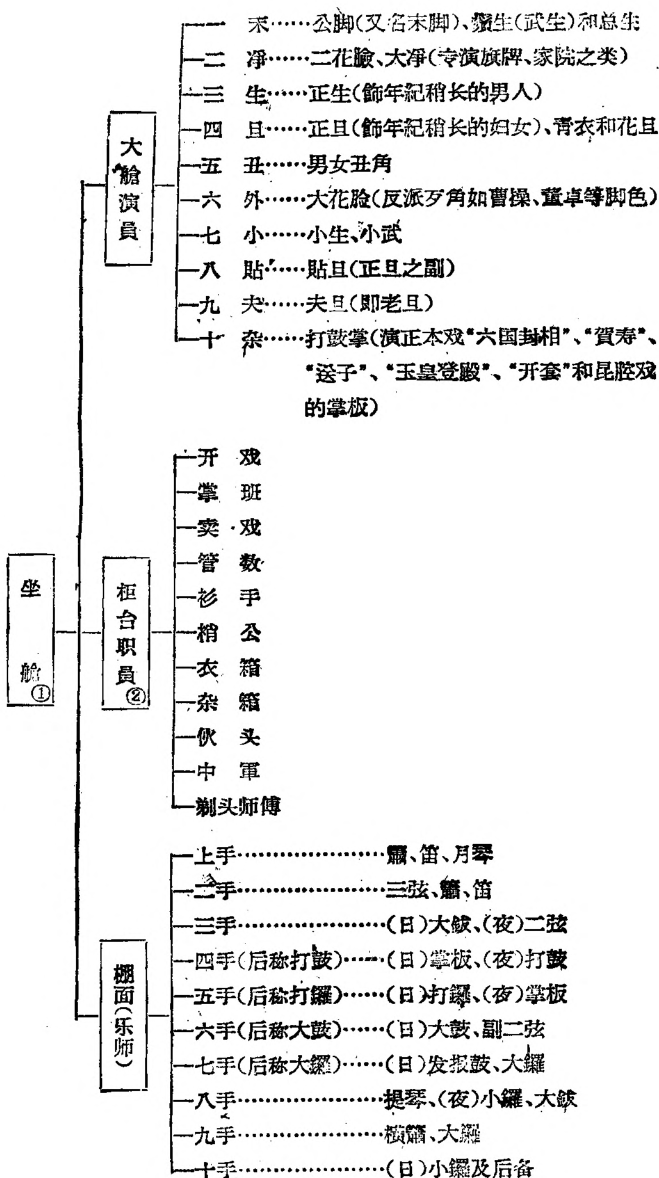
1953年春节所演的几个戏，尽管不是完全无缺，但是改进的部分已經不少，有好几个戏打破了演出上的"六柱制"（六柱意即六根台柱，就是文武生、小生、花旦、二花、丑生、武生六种角色，規定在一本戏里每个角色都要有正戏。因此編

剧本的为着迁就六柱制，而在戏里要安排六个主角——当然有些輕重，可是六种角色必須个个出台，每人演一段正戏，这就不能不无中生有，增加情节和人物)，音乐有明显的改进，一般都認識了中乐为主的作法，黄色的东西初步去掉了，亮片服装也不胡乱使用了，布景也逐漸合理，这是一个很了不得的进步，在粤剧是一个突变。这使人們不会再相信什么积重难返的鬼話。广东的領导同志們，执行了中央的指示，正在通过艺人們积极整理剧目，注重新剧本的創作，号召新音乐家参加音乐的改进工作；并从多方面給与艺人們以思想教育，而艺人同志們的热情和努力，显示出覺悟的空前提高，只要一步紧一步坚持下去，粤剧的前途是异常光明的。

就粤剧本身看，无論在声腔、器乐、表演和武术方面都是多色多采而富于可变性的，加之在唱工方面，运用口語已經有很好的成就，这就无論演历史歌舞剧也好，演現代題材的歌剧也好，都不会有什么困难。但是历史題材戏必須反映过去社会的眞实，反映当时人民的意向和願望；現代題材的戏，就必須反映現代生活的眞实，为人民的美好理想——社会主义服务。为此对艺人們的修养就不能不有所要求。只要是艺人們的立場坚定，思想得到改造，能够投身到革命的斗爭中去，就会在人民的生活当中开发无穷无尽的艺术源泉。也就必然会受到人民热烈的支持，而使粤剧成为中国人民所喜聞乐見的，足以代表人民的新歌剧。

1953年秋

初期粤剧組織系統表



坐艙①
大艙演員
一 末……公脚(又名末脚)、鬚生(武生)和总生
二 淨……二花臉、大淨(专演旗牌、家院之类)
三 生……正生(飾年紀稍长的男人)
四 旦……正旦(飾年紀稍长的妇女)、青衣和花旦
五 丑……男女丑角
六 外……大花脸(反派歹角如曹操、董卓等脚色)
七 小……小生、小武
八 貼……貼旦(正旦之副)
九 夫……夫旦(即老旦)
十 杂……打鼓掌(演正本戏"六国封相"、"賀寿"、"送子"、"玉皇登殿"、"开套"和昆腔戏的掌板)
柜台职員②
开戏
掌班
卖戏
管数
衫手
梢公
衣箱
杂箱
伙头
中軍
剃头师傅
棚面(乐师)
上手……簫、笛、月琴
二手……三弦、簫、笛
三手……(日)大鈸、(夜)二弦
四手(后称打鼓)……(日)掌板、(夜)打鼓
五手(后称打鑼)……(日)打鑼、(夜)掌板
六手(后称大鼓)……(日)大鼓、副二弦
七手(后称大鑼)……(日)发报鼓、大鑼
八手……提琴、(夜)小鑼、大鈸
九手……橫簫、大鑼
十手……(日)小鑼及后备

① 坐艙一定要由演員出身的人担任。在演戏时，大部分时間(特別是重头戏)他要坐在打鼓掌的身旁，作监督。遇有演員誤場，不論生、旦、淨、丑，他得馬上頂替。不过这是三十年前的老話了。后来当坐艙的虽也有不是由演員出身的人做，但也不是一件輕巧的工作：当戏班組織之初，他要出主意聘演員，因为他长期坐在一旁看演員演出，故对演員的演技好不好，受不受台下观众欢迎，他都了然胸中，故組班之初，班主就要尊重他的建議。戏班組成之后，全班的生命、财产，全在他身上，他有全权处理，就是班主也无权过問。他要明了粵剧流通的市場情况，即是什么地方有什么戏院，有什么庙宇，什么地方的神誕或什么地方的大宗祠在每年的什么时候一定要演戏等。于是他預先派出卖戏的职員分别前去招徠生意。他又要熟悉大河、小河、各地潮水的涨落时候，甚至某乡某小河有一小桥，他們的紅船一定要赶得及什么时候过桥，否則，水涨了紅船的船頂被桥所阻，不能通过，水退得太浅了紅船有擱浅之虞，坐艙的人也計算得十分精确，否則会延誤路程，赶不及演期是要受主会(包戏的临时組織)重罰的。所以当坐艙的就要預先安排好日程和路綫。往时的戏班，絕少有一天停演的。比如：这一台在甲地演，下台在乙地演，如果甲台和乙台两地相隔很远，假如能力可以办得到的話，他們就在甲台演至最后的一夜，只留下一部分次要演員演至天亮，其余的全部人馬預先向乙地开去，同时，甚至用两艘小火輪船来拖駛，务求在乙台的演期的当晚(可被允許延至深夜，总之不出該日为限)到达，馬上开演"六国封相"。如果用这样方法都无法衔接的話，那他就宁願在甲台和乙台两地之間，找一处轉折地，即使在那轉折地(如广州或各县城的戏院等)演出仅是一場，也不使有一場戏落空。另外，坐艙要善于交际。往时盗賊多，随时有遇劫的危險。那时他又要出面去打关节，甚至大河、小溪，那一段水路水流湍急，那一处河床上有礁石，有沙灘，他都熟悉，所以"紅船"在行駛当中，他要經常到船头或梢公旁去領航。此外，戏班每到一处，上演之前必由他开列一張戏单供主会參考、采納，如果主会有意为难，或点演的戏为該班的主要演員所不擅长的，他有权拒絕上演；主会欠戏金，他又有权向全行通告，除非該主会清还了所欠，否則永远沒有任何班子到那里演出的。

② 柜台部分

开戏　就是編剧家。从前不是各班都有的，因为名演員一生，大多

数擅长三几出首本戏(即拿手戏)就够一生受用的了。最大的原因就是四乡演戏的場所多，不少演員終生也只有到过某地方演出一两次，所以不怕擅长的剧目数量少，只怕演得不精彩，故对开戏的需要不大，而这些人材也不会很多。不过每班都必有一个提場。这个提場也是演員出身，什么戏、什么角色他都懂。他根据坐艙的戏单，每場把該剧的場次和人物写在一張丁方二尺許的土紙上，挂在上場門內，也不用注明那个演員要扮演那个角色，演員一看就知道规定自己要演什么人，不用人家通知就去化装了。这張草紙名叫"提綱"，規定每一班由开始营业的第一天起，不論某一出戏，这張提綱只挂三次(就是所謂"三台为定")。演員的称不称职，受不受欢迎，也以"三台为定"，如果不称职，不受欢迎，演不到三台就有被解雇的可能。而这个提場也象坐艙一样，凡遇任何演員誤場，他都要承乏的。

掌班　就是班子里的杂务，但是他擅长紙扎的工作，所有在演出上如馬头、虎头等等用竹扎和紙糊成的导具都要他負責制作、供应。

卖戏　又名行江，他最熟悉各处有什么神誕和什么地方的大宗祠在什么日子里会演戏的，他就亲自前去接生意。所以这些人很少停留在班里。

管数　就是会計和出納。

衫手　除了替全班人洗濯衣服和班上演戏用的水衣之外，还要替全班人保管鋪蓋。到夏天，各人就把棉被都交給他收好。

梢公　外行人称他为篙水鬼，他們的正式名号是船尾或叫船尾叔。他們的主要职守是：戏船开行时駛船；抵埠时把戏箱挑上舞台；演毕后从舞台上把戏箱挑回船上；每天吃飯时分别把飯菜送給全班人。

衣箱　又名神箱，尊称为神箱伯父，专管演員的穿戴。那个角色走来，他就拿出应穿戴的一切，不用演員費心，要穿什么，他比演員还内行。

杂箱　尊称为杂箱叔，专管靶子等道具和檢場。其中有一名叫作地方鬼，职責是通知演員上台的。有时演員不在紅船，或到茶楼等处，他就得設法去打听下落，务必預先找到那演員，不使誤場。

伙头　各有名称，有抓刀叔专切肉菜；煲头叔是专燉湯或煮粥；鑊鏟叔是炒菜的；煮飯叔是专管燒飯；洗碗仔則除了洗滌盆碗之外，还要帮船尾叔分发各人的飯菜；此外有一名叫做四不正的，是厨房的打杂；晚上替各人弄消夜吃的名二手叔。

中軍　只供柜台(賬房)使喚，不管演員的事。

一出成功的好戏"关汉卿"

——看彩排的印象記

除了"十三陵水庫暢想曲"我还沒有看，"关汉卿"我認为是：到現在为止，田汉同志剧作最好的一个。字里行間整篇充滿着田汉式的才华自不用說，主要是高度的思想性和艺术性紧密結合，通过鮮明的人物形象表現出来，显示出洋溢的热情，充沛的精力。老作家只要思想不老，身心健康，就能不断进步，保持青春。今年春天，田汉同志滿六十岁，我送他一首詩，其中有两句："花甲如君正少年，英雄气概兒女腸。"当我讀了剧本"关汉卿"，更覚得这两句詩还是得体的。

凡屬有才气的作家多是浪漫主义的，田汉不例外，他是富于理想的，由于革命的鍛炼，理想与現实斗爭相結合，情感与理智相結合，表現在作品里就显出現实主义与浪漫主义相結合，这很自然，于"关汉卿"显然可見。

过去有些人——可能現在也还有——听說艺术要服从政治就皺起眉头，以为这样就会使作品干得象块木头。我們說，艺术如果不服从政治，艺术就会沒有灵魂。但是，如果对政治的理解只止于背誦教条和搬用标語口号，那也就談不上艺术。作家要站稳正确的无产阶級立場，从革命的斗爭中培养阶級

感情、政治認識，再加上艺术的修养，在他的作品中就会显出艺术性越强政治性也越强。"关汉卿"就是一例。

思想性通过人物形象表达出来就成为艺术。要使观众所看到的是生动的人在行动、在說話，不是剧作者提着綫的傀儡在說教。戏剧是訴諸观众的感性的，是讓人用心来接受的。正因为这样，容易起宣传作用，也容易收潜移默化之功。剧中的关汉卿并不講长篇的道理，也不对观众解释什么，感人之处只在他的性格感情和他始終不屈不挠的战斗精神。

这个戏故事完整是一个优点。戏求其深入浅出，故事完整是条件之一。从書本子上去找关汉卿、朱廉秀的材料是很少的，沒法編成戏的。戏剧是艺术，許可夸张，也許可虛构。剧本"关汉卿"的故事許多部分是虛构的。但从元代的政治制度、社会状况、人民生活看，从关汉卿的作品看，可以說故事的全部都有根据——多方面的根据；同时作者曾广泛搜集材料并經过精心閱讀和縝密的选择；作者所創造关汉卿的人物形象是眞实的。和关汉卿合作的伙伴除了書会的朋友們当然离不开演員。朱廉秀为什么不能和关汉卿同患难共生死？有的人一提到歌妓就不免想做些小趣味的考証，那是毫无价值的。朱廉秀还有賽廉秀那样俠烈的徒弟。作者創造出这个人物，把男女主人翁，把剧的主题思想衬托得格外鮮明，这就很好。讓瑣碎的考据家一边兒呆着去吧。

这个戏結构完整，描写細密，不象急就章。"美人細膩製貼平，裁縫灭尽針綫迹"，白居易这两句詩可以移贈。田汉同志写剧本原是快手，一个月的时間写这样一个大戏当然不是

輕而易举的，他也是把灯光当太阳在跃进。第四場关汉卿对老家人关忠說：“……当医家劝人别熬夜，当作家就得熬夜。”笔在手里往往就会忘掉时間。有的作家写文章很快，写好就算，不慣于修改，田汉同志却欢喜听取朋友們意見反复推敲。这是值得学习的。不过有时候他会即兴地加出許多东西（当然有些是必要的）。“关汉卿”我讀了初稿，認为很好，不必作什么大的修改，后来他又加了三場，原为九場，現在成了十二場。我看了彩排之后覺得所加的三場都可删。回到家里想一想，十二場本的第九場和第十場肯定可删；第十一場——和礼霍孙看万民禀的那一場不妨压縮保留。后来听焦菊隐同志說，他們就是这样做了。这样比較好。

关于导演和表演，因为我只看过一次彩排，想提任何意見都是不适当的，只能略为談一点感想。

这个戏的演出是成功的——我們从台上看見在元代血腥的野蛮統治之下，有以关汉卿为首的一群为士大夫所看不起的普通人，为被压迫的、負屈含冤的人民提出严厉的控訴，向压迫人民的統治者开火。并号召被压迫者要敢于还手。任何严刑峻制不能使他們屈服；他們的艺术和坚毅勇敢的志节感动了当时的人，使統治者为之坐立不安。看了戏使我們認識到中国的戏剧艺术有它高貴的、战斗的传統，同时也看到劳动勇敢的中国人民自古以来就是不畏强御敢于还手的。这个演出符合作者的要求，收了振奋人心的效果。

为了一个新的剧作运用新的演出手法也是有意义的。当然不是无原則的标新立异，而是要創造适当的形式把剧作的

思想內容、风格、情調更好地表現出来。近来各劇院在导演方面都不断有新的尝試，大都获得成功。“关汉卿”的演出，导演同志也有新的創造，看来前后統一，并沒有什么风格不調和的地方。

为着力求剧中人和观众打成一片，讓演員走出鏡框，把戏搬到第一排观众的面前去做，有些上下場都从台下。这样可以增加气氛的浓度和情感的强度，张紧的場面（如阿合馬审問关汉卿），可以加强刺激性。中国旧式的舞台是可以从三面看的。法国巴黎有一家剧場叫老科倫比亚。它的舞台后部是排成半圓形的、固定的十二根（？）柱子，舞台分三层，一层比一层低約半尺，作橢圓形伸到观众当中，观众可以从三面看。北京人艺这次在乐池上鋪上木板，演員最前只到乐池上面，观众还是从一面看。中国旧式的舞台虽說可以从三面看，但誰也不願从两旁看演員的側面；老科倫比亚的舞台虽則代表着一个演出流派某些特点，演員如果走向台的最前端，两旁的观众就甚至只能看見背影；我怀疑舞台伸进观众席，从三面看就能和观众打成一片的說法，要和观众打成一片，主要在情感的共鳴。最前到乐池上也够了。重要的戏在比較接近观众的地方做是必要的。更走向前一些就等于特写。例如关汉卿朱簾秀在监牢会面一場，两人并肩向台口一走，后面的光压暗，一个射灯对正他們，光圈收小，这正如电影的推鏡头特写是会使人物突出，起加强的作用的。（彩排那天光度似乎稍强了一点。）阿合馬看戏把观众席当戏台，把台上当观众席，很有意思。因此关汉卿和朱簾秀他們从台下上場也是合理的。阿合馬正面

坐在鏡框之内，关汉卿站在下边就必定在鏡框之外，这样双方都突出。这頗象中国传統的舞台調度，也有特写的作用。我想，如果利用台口最前一条綫是为了加强，那就不宜用得过多；每次还得有变化。这回导演用台口是每次有变化的，但似乎用得还稍多一点。

眞馬上台在京戏舞台上早已有过，但在話剧舞台上却还是創举，而且性質完全不同。以前如上海九亩地新舞台用眞馬和馬車上台，只为了卖弄热鬧場面，作为噱头吸引观众；这次是作为戏的有机部分来处理的：远远听到号声，場上的人立时紧张起来。四个兵騎着馬举着枪开道，差人們用皮鞭赶开路人，一輛破驢車，上面一个五花大綁的女囚被押赴刑場。她的婆婆追上去举行生祭，情景是阴森的。眞馬在这样的場面里可以为戏壮声势，更多的引起注意是不錯的。如果問：不用眞馬是否也能取得同样的效果？这当然不是說沒有其它办法的。这場戏的主要目的是介紹关汉卿。突出小兰的冤死为关汉卿写“竇娥冤”的张本，順带就反映了当时在野蛮統治下人民的苦痛。导演用生祭死囚的手法我想并不只为制造悲慘的气氛刺激观众，而是以簡明而具体的形象引起憤慨，为把同情集中到关汉卿身上的根据。

这个戏听說排了二十多天，在排演場里的时間只有九十几个小时，排这样一个大戏这样是很快的，做到了又快又好。好到什么程度呢？单看彩排暫时还难于估計。据我在彩排那天所看，戏已經演得相当整齐，看不出有錯乱的地方。台詞和地位都很熟，交流也正常，不象个赶排出来的戏。这一班导演、

演員和舞台工作者大都是有丰富的舞台經驗的，即使是赶出来的戏，基本有把握，不会抖漏子。但是排九十几个小时就上舞台，他們花了多少劳力，受了多少辛苦，是不是有倒在枕头上睡不着的情形，不是过来人是无从知道的。

任何一个新戏第一天上台总难得圓滿无缺。尽管排練純熟了，演員一接触观众就会有发展。所以一个戏从上演的头一天起，在一星期或十天之內导演最好能每天看戏。作为一面鏡子，导演在这个时期有責任；演員在这个时期也特别需要帮助。我看"关汉卿"第一天彩排，感觉有的場面已經很好，有的場面戏还沒有完全出来；有的部分演員进入了角色，有的部分就显得还差一些。正式上演以后有人告訴我，他們越演越好，时間縮短了，精练了，戏都出来了，也就更能感动人了。我相信多看一次会多一次的滿足。

这里我想重复一下艺术与政治的問題。艺术服从政治，艺术为宣传政治，是顚扑不破的原則。艺术性与思想性相結合要象盐在水里，看不見，喝着有味。有一句旧詩："水中盐味識詩禪。"我覚得有些道理。我曾經見过有人演一个共产党員，他說話、走路、一举一动都不敢有絲毫随便，甚至連笑也不敢笑。这样一来，似乎滿身政治，反而一点什么都沒有表現出来，而且歪曲了一个党員的形象。这当然是个别的，但的确有过的。演員每逢演到正面人物，似乎总容易紧张一点。思想性要从表演艺术里自然流露才好。其次，日常生活的眞实与艺术的眞实两者不同，但艺术的眞实是建立在日常生活眞实的基础上的。关汉卿和朱廉秀，一个是普通的編杂剧的，一个是普通的歌

妓。他們在艺术上一向合作得很好，性情也相投，他們經常来往，虽沒有恋爱的表示，彼此互相傾慕却随时有所透漏，这並不妨碍他們的正义斗爭，我看在戏里似乎极力在避免这一点。他們之所以可貴就是一个普通的老百姓敢于代表被压迫者說話，对压迫者狠狠地还手。我在戏里看到关汉卿和朱廉秀見面，似乎不大象許久同班的弟兄姊妹，却有点象有組織的革命同志，两位的高級知識分子气味都似乎多一点。講起話来有点象有准备的宣傳对白。也可能我看錯了，我想不妨当問題提出来，提錯了經过反批評也是一个学习。听說第一天正式公演就有所修改，我还沒看，所以只能談彩排时的印象。

这个戏有些难导难演的場子弄得很好。例如：关汉卿写剧本那場，搞得不好就很容易悶，可是观众从头到尾聚精会神，直到閉幕才噓一口气，說："好！"这頗不易。

总的說，整个演出紧張热烈，絢烂多彩（有人說略覚"花哨"一点），頗能振奋人心。彩排的时候大約由于还不十分熟練，生活气息还覚得不够——当台詞还沒完全成为演員自己心里的話，角色的性格感情也还沒完全融化在心里的时候，生活气息也会减弱的。当然也可能有别的原因。田汉同志这个剧本特别富于詩意，导演和演員看得出都注意到这一点，演出有了詩意，但还不够濃郁，还沒有散发出詩的芬芳。

有一个小問題想提一提，人与人相見的礼节似乎还要加以研究，礼节不完全是虛伪，人与人的关系，阶級的关系从相見的礼节可以看出来。同样一拱手，或者叩一个头，都可以表出尊卑长幼亲疏之別，其中还分得出眞感激和假殷勤、傲慢与

自卑。我們演历史戏对礼节似乎都很馬虎。

这次的舞台設計朴素雅洁，要的东西一样不少，不要的一件不多，这很好。色調也很調和，服装設計也好，老老实实是人穿的衣裳，顏色也調和，很难得。近年我国的舞台美术設計一般都大有进步，設計、繪景、結构、色調、制作、照明都不断有新的創造，总的可以說完全够世界水平，可以无愧。

轉台不完全为换景便利，它有种种的用法。送别关汉卿一場用轉台是好的。但我想提一个問題：关汉卿和朱廉秀下場，越走离观众越近好呢，还是越走离观众越远好？如果認为越走越远比較好那就要换一道轉法，可以不必費事；如果照現在这样从台口下，我感覚他們背向观众，离观众太近一点，一支射灯打在他們背上，整个舞台面的构图不能不受点兒影响。桥的栏杆顏色也似乎太白一点。还有就是結尾的地方，作者要求关朱二人唱着歌在蘆沟桥上并轡齐行，可是在这里不便用眞馬，他們只好步行而去。既是如此，是否可以考虑第一場也免了眞馬呢？

我单凭粗略的記忆談些零碎的感想，錯誤一定很多，如果要比較全面比較具体談些研究的心得的話，非再細心讀剧本并細心看两次戏不可。我心里眞是想那样做的。

1958年7月8日于郊外休养所

歌頌中朝友誼的“友誼”

中国人民志願軍政治部文艺工作团演出了話剧“友誼”，写的是我志願軍某部偵察排救了一个被美国侵略軍迫害得家破人亡的朝鮮妇女；她是个孕妇又受了重伤，經我医务人員和战士們大力搶救，終于把她救活了，生下来一个男孩，她也恢复了健康。偵察排的排长在执行任务中受伤被俘，她回家带着她的大孩子冒了絕大的危险設法把排长救了出来。这个戏是有眞人眞事的根据的：那个朝鮮妇女（戏里叫金順玉）在設計救出偵察員之后，被敌兵包围，她咬开身边带的手榴弹，与敌人同归于尽，壮烈牺牲了。在戏里却是說她受了重伤胜利归来。

这个戏的好处就是通过人与人的关系，表現出高度的阶級友爱、人道主义、爱国主义和国际主义精神。呈現在我們面前的是眞实生动的事，做这些事的是生动活泼的人；而这些人都是平凡的普通的人。他們不辞辛苦，拚着性命，不为什么报酬，只为党和国家的利益，人民共同的美好願望——一个沒有剝削的社会，世界的持久和平。当金順玉被救回来快养孩子的时候，偵察排的战士們都为这母子的安全担着心事，排长用自己的衬衫縫了一件小孩衣服，等待着新生的嬰兒。可是金順

玉伤后临盆，情势危急，医务人員和战士为她輸血，好容易把她挽救过来，养了个孩子，大小平安。我要問：什么时代，在什么地方，曾經有过这样好、这样可爱的軍队？这是在今天在党的領导之下，我們人民的軍队！

偵察排长执行任务受了重伤，无意中到了金順玉婆婆新搬的家，金順玉的大孩子跟着他祖母，他們馬上把那受伤的排长藏起来，不幸被敌人发现了，排长同那个老大娘一同被捕，老人和孩子都表現得非常英勇。

金順玉見排长一去不回，带病挺身而出，去打听排长的下落，找到了她婆婆新搬的家，遇到了自己的大孩子，她便带着这孩子为掩护一同工作。戏的最后一場，显出她渾身是胆，智慧过人，她为了自己的祖国，为了中朝人民的友誼，发揮了朝鮮人民大无畏的精神和崇高的志节。有的同志認为这里还是如实的表現她壮烈牺牲比較好，我也有此同感。象金順玉这样的英雄，无論誰也不願意她遭到牺牲，作为她胜利归来，可能是符合观众的願望。但她当时却是深入虎穴，把排长营救出来，并掩护他逃走，受着敌人的包围，她便与敌人同归于尽，使排长得从容出险。既有这样的英雄实例，把她如实的表現在观众面前，当更足以激发人心。不知道这样想对不对。

象这样的事在中朝人民之間，只是千万个例子当中的一个，而朝鮮人民的英雄事迹也是說不完道不完的。单就这个戏看，也可以帮助我們理解中朝人民的友誼是怎样建成，怎样发展，怎样成为牢不可破的。中国人民和朝鮮人民并肩作战，打敗了美帝国主义，取得了伟大的胜利，維护了两国人民共同的

理想、共同的事业和共同的安全，并保障了亚洲的和平，鼓舞了殖民地和半殖民地国家争取独立自由的决心和勇气。这样伟大的历史业績，不知道能編出多少本戏来，可是用艺术形式来表达的实在太少；或者就表現得过于一般而不够深刻；所以“友誼”这个戏十分可貴。看了戏很高兴，以此对作者、演者表示敬意。

1958年11月

談昆剧"十五貫"和"长生殿"的演出

最近浙江昆苏剧团到北京演出，我看了"十五貫"和"长生殿"两个戏。我很喜欢"十五貫"，认为是我所看到的最好的戏之中的一个。

我手边沒有这个戏的原本，也沒打算在这里作比較的研究；我只作为一个观众，談一談观后感：首先，这个戏的剧本改編得好。昆戏剧本一般都是冗长，而其中有許多不必要的場子，因此故事不集中，主题不突出，人物形象不鮮明。"十五貫"經过整理改編，把几十場的一个戏改为八場，把一天一晚才演得完的戏改成三小时演完，高度的集中和概括，看起来异常紧凑。故事的发展条理明晰，綫索清楚，近乎人情，合于邏輯——也就是說貫串动作明确，突出了主题（要为被冤屈的人伸冤）。更可貴的是对剧中的主要人物都塑造出了鮮明的形象，尤其是过于执、况鍾这两个人物写得最好：过于执并不貪贓受賄，他就是主观片面，粗枝大叶，而偏偏自命为英明果断；百姓受了冤屈他还以为断得公平，反笑实事求是、細心推問、重視人命的为迂腐。他的上級也就以他为能員。过去，尤其封建时代，这种县官經常被上司看作能員加以庇护，可以为所欲为，所以



"十五貫"中的况鍾　　李克瑜速写



“十五贯”中的娄阿鼠　　李克瑜速写

在民間有"灭門的县官"的説法。

况鍾是个刚正廉明,"爱民如子"的好官。这在历史上是正面人物的一个类型。他見义勇为,不屈于权势;办起事来任劳任怨不怕麻煩;不以个人的利害而不問是非;而且精明强干,胆大心細。封建时代黑暗重重,但也有一些类似这样的淸官。过去的艺人在舞台上創造了包拯的形象,"十五貫"里的况鍾被称为包公再世,但沒有把他象包公那样加以神化,他不过是一个普通人的形象,令人感覚入情入理,亲切可爱。其他人物也都恰如其分,就象娄阿鼠这样的反派人物也沒有过火的地方。曾經有人怀疑中国戏曲有沒有現实主义的传統,单就这个戏就是有力的肯定。

这个戏的剧本写得很精练。它的初改本根据朱素臣的原本叙述熊友兰熊友蕙两弟兄的遭遇,两桩公案,男女四个犯人。共有十一場戏。現在台上演的把熊友蕙和侯三姑的一段情节刪去,只留熊友兰与苏戌娟的一条綫,干干凈凈八場戏,不蔓不支,我以为异常好。他們在改編方面下过很大的工夫。这样的改編等于創作,这在戏曲改革方面是很重要的一項工作,不容輕視,而且不是內行不能动手。过去我們許多杂剧传奇的名作不經过改編,就无法照原样搬上今天的舞台,就只好听其湮沒。昆苏剧团整理传統剧目的精神值得学习,做法也是正确的。象"十五貫"經过改編,就不仅是"奇則传之,不奇則不传",特别显示出作品中的人民性,加强了教育意义。

"十五貫"剧本好,演出得也好。导演和表演都有独到之处。娄阿鼠杀了尤葫蘆,杂在众人中誣陷别人的場面处理得

簡洁。判斬一場气氛造得好。況鍾当时心上的矛盾十分明显，从他所見犯人呼冤到他发現疑竇，决心为熊苏二人昭雪，是經过很复杂的内心斗爭过程的，誰都知道他的处境艰难。他的每一个心理变化都間不容发地关系着两条人命。这是难演的戏。飾況鍾的周传瑛演得好，但如果导演不为他准备条件，他也就很难施展。

況鍾見都堂（巡撫）一場的排場似乎夸張一点，但也还是适当的。大官难見，的确如此。衬托況鍾心上的烦急和剛毅坚决的态度非常有力。況鍾到尤葫蘆家去查勘那样的場子最容易流于煩瑣枯燥，导演却处理得活潑生动，一步一步把观众的注意抓住。在場每个人的心理都透露出来。这一場飾过于执的朱国梁演得很好。他是个强項的县官，对苏州知府不大买賬，还反对他翻案，言語之中存心奚落而又必須保持对上司的礼貌，分寸之間掌握得十分适当。

況鍾化妆拆字先生在庙里会見娄阿鼠一場也演得很精彩。两个人坐在一条板凳上演整整一場戏，一搭一当煞是好看。飾娄阿鼠的王傳淞运用他十分熟練的技术把犯罪的心理状态曲折迴环地傳达出来，眞难能可貴。

“十五貫”这个戏从头到尾毫无松懈之处，观众聚精会神地看下去不覚疲倦。有人說这个戏还可以多加一点唱工，我想这个意見可以考虑；当然不加也过得去。

“长生殿”在清代傳奇作品中和“桃花扇”都是杰出的名篇。当昆腔戏趋于衰敗的时候，这个戏起了一定的回春作用。但是这个戏除了文詞优美动人之外，在編剧方面仍然是老的

一套，沒有什么新的創造，单只这样一个戏也就无从挽救昆曲的頹唐。这个戏中如“絮閣”“小宴”“惊变”“埋玉”等出流傳得比較久远。其他数十年来很少搬演。像“定情”“賜盒”“雀桥”“密誓”等，每出的情节都是異常簡单、沒有什么戏剧性的小小片段，而曲子是那样多、那样长，作为抒情詩讀是可以的，作为戏在舞台上演就只好听听曲子。如果不是昆腔迷，連曲子也不能深入領会，那就不会感到兴趣。昆苏剧团整理这个戏費了不少力，刪減些場子，刪減些曲子，使戏更集中一些是完全对的。把“定情”“賜盒”合并，加上宮娥太監的群舞場面，加强合唱（同場曲）显得富丽堂皇，那样热鬧的場面掩盖了单調的內容。这个戏的群舞場面如“定情”“賜盒”“舞盘”以及“小宴”中楊妃唱“扑灯蛾”的下場，“埋玉”結尾时卫士們的队形变化都排得很好。但是經过刪节后所保存的一些場子，仍然沒有很好地貫串起来成为一个完整的戏。进荔枝踏死盲人一場前后不銜接，不調和，生硬得很，也不能說明問題。“埋玉”演得太拖沓。就整个戏說，不知道要說明什么，貫串綫不够明确，因此到了“埋玉”一場，“六軍不发无奈何，宛轉蛾眉馬前死”，究竟是为了什么，却难于讓观众理解。这个戏恐怕还要重新整理一番。

昆曲艺术是我們的很大一批宝貴的戏曲遺产。无論从文学、音乐、舞蹈方面或表演方面說，都保存着很多好东西。但是无可諱言，它也有一些招致衰落的致命缺点。如果保存它，就必須加以改革，使它有新的发展。要克服它的缺点，发揚它的优点。我以为：第一，剧本可以选取原有名作改編，如“十五貫”那样，使它适合于今日的舞台演出。也可以更自由地运用

新的編剧方法，編写新的剧本。这样主題思想可以更加适合新的要求，詞句也可以更通俗易懂，使广大观众易于接受。曲牌的組織、套数，为着适合需要都是可以变更的。其次，音乐的改革，更需要引起重視。曲調、节拍、唱法都要根据剧情、根据人物的性格和感情作不同的处理。有人說昆腔是"困腔"，这是应該注意的。我們要使今天的昆腔高唱入云，成为沁人心脾也足以振奋人心的曲調。当我們的戏曲遺产百花齐放的今天，昆剧可以从各兄弟剧种吸取丰富的养料，在它原有的基础上进行适当的改革工作。这是个說起来容易做起来十分艰巨的工作。这是注入新的血液、付与新的生命、使之返老还童的工作。昆苏剧团的同志們走了正确的一步，有了个很好的开始，也取得了初步的成就。对于其它剧种，也应当好好向他們学习。昆剧艺术的底子是雄厚的，它的发展前途是远大的。昆苏剧团同志們不断的努力将获得更大的成功。

1956年4月

“紅霞”开了昆曲的新生面

人多認为昆曲反映现代生活有很大的困难。困难是有的，但只要能打破陈规，就能克服困难，使古老的艺术为今天、为社会主义建設服务。北昆剧院“紅霞”的演出回答了这个問題。

“紅霞”是用昆曲反映現代生活的第一个戏。它成功地描繪了残酷的阶級斗爭和共产党員的英雄形象。第一炮打响了，也就是打开了一条路，应当致以祝賀。

昆曲从形成到現在約有四百年的历史，十七、十八世紀是它的全盛时期，近百余年来逐漸衰敗。現在尽管也还有极少数人对昆曲感兴趣，但已很难得到广大群众的支持与爱好。

昆曲之所以衰敗，由于它本身的許多限制，不能随着时代的进展以配合群众的要求。因此，如果要保存它就必須使它有新的发展，使它从新在广大群众中扎下根去，发出嫩苗，开出比过去更美丽芬芳的花朵。这就得解决一系列的問題，进行改革。从剧本的結构来看，我們乐于接受原原本本、有头有尾的传統的編剧方法，但传奇的程式法則必須打破。为着突出主題思想，必須集中地、簡練地叙述故事，安排情节；有力地介紹人物。一个戏最长要在三个半小时以內演完；超过这个长度，观众的負担就太重。新的昆剧无論是根据原有的剧本改編或者

編制新的剧本，必須参考梆子、皮黄以及話剧、新歌剧的編制方法来分幕分場，安排唱白。"十五貫"之所以成功，其主要条件之一就因为它能集中地叙述故事，介紹人物，突出主題思想，說明問題。为了要这样做，便不能不將原作加以删节（甚至去掉或改掉一部分情节）。因此，場子就不能不改，套数、宮調、曲子的长短、节拍的快慢等等都不能不随着有所变更，詞句也得改动——也就是將原作拆开来从新組織过，并加进一些新的东西。昆剧"紅霞"是根据新歌剧改編的，当然可以不受杂剧或传奇的限制。但如果沒有打破陈規、破除迷信的决心和勇气，談到昆曲也很可能对格律有所顧虑。昆剧"紅霞"的編导是超脫了昆曲一切格律的。这样做是对的。如果不这样做，"紅霞"的迅速演出是不可能的。

看过戏之后，有人問："这是昆剧呢，还是新歌剧？"还有人說："戏很不錯，但昆曲的味道太少了。"若为听純粹的昆曲，这个戏是不够过瘾的；为着反映革命的現实，这个戏是成功的。我們不可能想象："紅霞"这样的戏可用某一套曲子或用某些集曲；也不可能想象在这样的戏里一段一段的三眼板接替着唱下去。我們要根据剧的內容来决定形式，不能迁就形式而歪曲內容。不适宜表現內容的形式只有不采用或加以改造使之适合于新的內容。昆剧"紅霞"的作曲者企图在昆曲原有的基础上作出新的曲子；其中有一个曲子是从"綿搭絮"这个曲牌发展的；另一个曲子是用"山坡羊"为基础发展的。曲牌的限制必須打破，为新的內容作新曲完全是应当的。即使用某个曲牌为基础，因为人物的思想感情和戏的規定情景的不同，

决不可能完全保持原来的风格。所以"紅霞"里的"綿搭絮"已經不是原来的"綿搭絮"、"山坡羊"也不是原来的"山坡羊"了，这是易于理解的。

苏区秋收一場用了江西民歌。昆剧里加唱民歌本有先例："打鬧"里的吳歌，"劝农"里的山歌，都很自然。就是沒有先例也可独創。主要看为着表达主題思想是不是需要。要的就拿过来，不要的便剔开去。

昆曲一度集南北曲調之大成，魏良輔、梁伯龙等的天才創造，使它成为一个曾盛极一时的剧种。昆曲的曲調是非常丰富的。歌和舞都有独特的成就。但它产生在都市，它在发展中一直是配合着士大夫和高級知識分子的口胃的。态度力求溫柔敦厚，剧文力求典雅富丽，舞姿力求圓潤华美，表情力求細膩熨貼，唱腔力求清俏柔丽。有閑阶級借此以供視听之娛，文雅的唱白并不求大众能懂；緩慢的节拍也正合他們的生活情調。只要曲子唱得悠揚宛轉，便搖头摆脑，做出迴腸蕩气的样子，并不想到别的。过去的富商大賈絕大多数跟随士大夫之后，附庸风雅；一般市民虽不懂得唱詞，听听曲子，看看情节，在过去也还是容易满足。至于广大群众却喜欢弋阳腔、秦腔或皮黄。"花部"兴起，昆曲就冷落下去，这不是少数偏爱的人所能挽回的。

现在我們一面吸取昆曲的菁华，加以提炼；同时注入新的血液，要使这个古老的剧种返老还童。編演反映現代生活的戏是最有效的办法。这样做就能使它和今天的广大群众通呼吸，同新时代的生活节奏合拍。只要这一步走通了，搬演历史故事就更沒有困难。

我們肯定地說："紅霞"的演出在戏曲史上有重大的意义。使这样一个已經衰敗的剧种經过改造为人民服务，是可喜的事。就昆曲本身来說，使它能去掉一切病态，更好地发揮优点，更健康地活下去，也是可喜的事。

現在我想提出几个問題以供参考：

昆剧是歌剧，必須注重唱工，"紅霞"在这方面做得对。它有許多段唱，都安排得相当适合剧情，能够表达人物的情感。唱詞用了口語，这就比較容易听懂——这一点看起来似乎簡单，做起来却要克服許多困难，并不十分容易。歌剧的唱詞求其句句听懂很不容易，听歌的也不作百分之百的要求。但是一面欣賞唱工，最好一面也能欣賞文詞。如果完全听不出唱的是什么也会影响对戏的理解。原来昆曲的唱詞有許多就是打出字幕来也看不懂。唱詞改用口語是有重大意义的。

昆剧每折戏往往开始和結尾唱散板。把散板夹在上板的曲子当中的很少。"紅霞"却是这样做了。昆曲的散板都是緩慢的，不象京戏的散板那样快慢自由。京戏的散板可以表达紧张激烈的感情，昆曲的散板就办不到。"紅霞"第二幕青山和赵志刚見面一場，赵唱一眼板，青山接唱散板，立刻就感觉戏松了。有人說唱的松，实际是昆曲的散板唱不紧。昆曲中紧张的散板还沒創造出来。青山的两段散板是否可以考虑改唱一眼板呢？

昆曲的唱工对出字归音异常講究，可是因为行腔的原故，声母和韵母往往距离得很远，一个字往往听起来象三个字。原来的用意本为了容易听清，結果却弄得更不容易听清。"紅霞"改用了京戏和曲艺的吐字方法，使唱詞听起来比較接近語言，

这样做很好。因此唱曲的方法也不可能不随着而有所更变。韵味也会起变化自不用說。这应看作新昆曲的新作法之一。

京剧韵白与京白并用，昆剧韵白与苏白并用，"紅霞"用的是普通北京話，是不是可以更多的加点工使成为有些腔調的艺术語言呢？

載歌載舞是中国戏曲的特点。的确，在戏曲当中保存着极为丰富的中国古代的舞蹈艺术。"天衣无縫"地融汇在表演动作里面，随着剧情和人物性格灵活地加以运用，从不为舞蹈而舞蹈（这一点非常重要），所以显得极其自如。可以說中国戏曲里的舞蹈动作是生活化了的。現在有些戏勉强加些舞蹈动作，看上去異常生硬，这是不妥当的。尤其演現代題材的戏，拿步枪耍个什么花千万使不得。"紅霞"的表演沒有生硬地搬用戏曲的舞蹈动作是好的。根据导演的意图（我这样想），序幕里的舞綢是带象征性的。但不能說明問題，看起来似乎多余，而且同全剧的風格不調和。是否可以删去？第二幕秋收那場，一个人拿着簸箕，其余的人都空手而舞，是不是还可以研究一下？

乐队的規模扩大了，配器有新的安排，这也打破了昆曲的陈規，是一个进步。最后一幕开場用大嗩吶吹"哭皮"以象征敌人的走入絕路，我当时听了感覚得声势浩大有悲壮之感，而閉幕时的音乐又还感覚力量不够。是不是可以研究一下，作适当的調整？

以上是我看了昆剧"紅霞"的一些感想。我只看过一次，談得不够全面，也不深入，話也沒有說完、說透，占的篇幅已經多了，就此結束吧。

1958年9月

眞正的演員——美的創造者

——为紀念梅兰芳舞台生活五十年作

梅兰芳先生在全国各处一直受着广大群众的热烈欢迎，同时拥有国际間的声誉，梅先生的名字在苏联和其他国家也是响亮的。他在艺术上的成就，和他所得到的声誉是相称的，当之无愧的。

梅先生成功的秘訣在那里呢？主要在于他眞正热爱艺术，力求进步，把經过长期的、高度的劳动而获得的艺术成就为人民服务。

做一个演員，有必須具备的先天的条件，有的人可能成为科学家、政治家、工程师，但不一定能成为演員。所以有許多梨园世家的子弟，也不一定能成为好演員。梅先生作为一个戏曲演員，具备了一切应有的条件。但是天賦的条件，絕不能够保証他成为一个好演員，更不能保証成为一个表演艺术家。要成为一个眞正的好演員必須經过系統的学习；必須有长期的丰富的艺术修养；总的說起来就是劳动的积累。高尔基說："天才就是劳动。"

梅先生是从小学戏的，他从过好几个有名的先生，經过严格的有系統的訓練，无論是唱工、做工、武工，在他少年时候

就打好了稳固的基础。他什么戏都爱看，对于各种地方戏都能去細心体会吸取它們的优点，得到很丰富的观摩学习。昆曲，他学习得很多，还很精。他无論学什么都是老老实实，从不絲毫苟且。他学过繪画，对各种艺术品的鉴賞也下过工夫。

他在成名之后，也从来沒有間断过学习；吊嗓子、練武工是每天必須堅持的功課。每一个戏——不論是旧有的还是新排的，不到十分純熟，决不輕易搬上舞台。到了今天他已經六十岁，也从来沒有間断过学习和鍛炼，每天都还是有一定的功課。就这样数十年如一日。一个爱惜自己的艺术創作、对观众負責的演員决不甘心炒現飯；即使一个极微細的动作也决不輕易放过，要求演一次有一次的长进，一次比一次精练，这样才能够不油，这样才能够經常保持一定的演技标准。梅先生演戏是异常細致的，不論是剧本、唱工、做工、舞蹈，他总是經常不断的加工琢磨，反复推敲，以求尽善尽美，这是眞正爱好艺术、尊重职业的表現，同时也是忠实的对观众負責，观众也就始終信任他。

梅先生繼承了京戏悠久的优良的传統，在旦角的表演艺术方面，說他已經吸取了过去許多名旦角演戏的精华而集其大成，这是絲毫也不夸张的。他对传統的戏曲表演艺术能够完全掌握之后，便从原有的基础上有很多的发展。

中国戏曲的特点是有唱、有白、有舞、还有占很重份量的戏剧表演（做工），但是这些部份，以前有的戏結合得好，有的戏結合得不好，到現在为止，也还有許多結合得不完全好的。过去我們把角色分成生、旦、净、末、丑等各种不同的类型，彼

此之間界限分明，不能逾越。即以旦角而論，青衣和花旦是两个不同的行当，从王瑤卿先生起就很显明的把这两个行当的界限打破了。可是把各种旦角（青衣、花旦、閨門旦、貼旦、刀馬旦等）的表演技术有机地結合起来，合理地灵活运用，却是从梅先生开始。表現在他能以現实主义的創作方法，运用他純熟的表演技术，創造出生动的人物形象，例如裝疯的赵艳蓉（宇宙鋒）、惊梦的杜丽娘、葬花的林黛玉、撕扇的晴雯；此外如花木兰、萧桂英、梁紅玉、白素貞、穆桂英、薛金蓮、玉堂春、虞姬、西施、楊玉环；还有象嫦娥、洛神、天女之类，这些女性，他都能各如其分地賦予以形象；而在表演当中，他能够把歌、舞和戏剧动作結合得天衣无縫，这是新的創造，也是京戏表演艺术新的成就。有些旧戏如"宇宙鋒"、"討漁税"、"游园惊梦"、"水門"、"断桥"、"玉堂春"等等，是許多人都会演的，但由于角色类型的限制，表演程式的限制，演員文化水平的限制，艺术观点的限制，就会使角色的形象不够生动、不够眞实，甚至于被歪曲而流于庸俗，最重要的是演員扮演一个角色，必然要欢喜这个角色，要为这个角色的性格、感情和他的遭遇所感动，然后把他所感动的东西，通过艺术形象去感动观众。如若不然，他的演技就不可能是現实主义的，必然流于形式主义。梅先生是能够用他由衷的感情来演戏的，他所表演的几个有反抗性的女性都很成功，这些大都是旧戏，可是梅先生在几十年的演出当中，曾經不断地反复加以研究，适当的作了修改，去掉了其中某些糟粕部份，把其中的精华更显著地表达出来，这也就是和一般的演出不同的地方。

京戏的表演技术，包含着唱、做、念、打四种。旧时把这四种东西分开，就有所謂唱工戏、做工戏、武戏等等。到了梅先生的一代，一些有才能的艺人，就逐漸把这四种东西結合起来了，但是有的結合得好，有的結合得不大好，梅先生是把这四种东西結合得比較最好的一个。因为梅先生唱工、做工、念白、武工都經过长期的正規的勤修苦練，所以每一样他都很精通。他的唱工力求切合人物的感情而不过份追求腔調的新奇，所以显得腔圓字正，明快大方；他的做工以細膩熨貼恰合身份見长；他的道白有他独特的风格；至于武工，不但步法严整，节奏准确，姿态优美，而且显得出有一种內在的含蓄——这就是說把原有的“把子”加以提炼，进一步成了美丽的舞蹈。同时他在这个基础上，从武戏里、从旦角的各种身段里选出素材，把它們組織起来，創造出了好几种的古典舞蹈，如“天女散花”、“嫦娥奔月”、“洛神”、“西施”、“霸王别姬”、“太真外传”、“麻姑献寿”等在舞蹈方面都有新的表現。这样就使京戏旦角的表演艺术更加丰富而有了发展。

梅先生在表演艺术方面的成就和貢献是大的，对于如何接受遺产，如何进行戏曲改革，提供了很好的范例。

梅先生的演員道德是值得每一个演員引为模范的。他是个眞正爱好艺术的演員——除了經常不斷的用基本練习来鍛炼自己，每逢出演的日子必定要把所演的戏温习一番，作好一切应有的准备。演完戏回到家里，他本能地把台上的情景回味一下，演得好便覺輕松愉快——用他自己的話：“睡在床上都舒服。”如果有些不妥当，或是出了点小岔子，便感覺沉重，翻

来复去地想。他一到台上就把整个身心放在戏里，从不許有絲毫松懈。他从来不曾因自己有不愉快的事而令观众有所覚察。无論什么时候他总是全心全意对观众負責的。他从来不曾誤过場，总是很早就下后台。一到后台就找同場的角色說戏。說起戏来他的态度是那么謙虛，无論对任何一个小角色都是異常溫和誠懇，从来沒有驕傲自滿的样子。配角有了錯誤向他道歉，他总是先安慰人家，再加以教导。他說："如果我生着气对他說話，他下次更会抓瞎。"还有就是他往往和不常在一起的演員演戏，因为彼此路子不同，說起戏来互有出入便搞不到一块，每逢这种場合他总是多多少少迁就一些——他以为自己略加改动沒有問題，决不讓观众看出毛病。此外梅先生热心爱护同行，爱护和他合作的伙伴，也是人所乐道的。

梅先生最能虛心傾听批評，严肃的对待批評。他經常在他的艺术实踐中研究人家对他的批評是否正确，經常不斷改进他所演的戏，这样就可以經常保持着和观众进一步精神上的交流。

如上所說，可見梅先生是一个眞正的演員，眞正热爱祖国傳統的艺术，并以毕生之力卫护着这一傳統。还有最重要的一点，梅先生不仅是承繼着中国戏曲艺术的优良傳統，同时也承繼了中国艺人的道德傳統。

梅先生是爱国主义者，这是作为一个艺术家必須具备的品質。梅先生承受了中国艺人的道德傳統，和为正义而斗争的精神。同时，他不能不受到同时代的許多革命者和进步人士的影响，进一步靠近了人民。

梅先生在抗日战爭的时候，他不受敌伪的威胁利誘，留起鬍子来，宁願七八年沒有絲毫的收入，决不演戏，这显示着他的毅力。解放以前他和进步人士保持接触沒有斷过，解放以后他的兴致特别高。他和許多革命青年爱国艺人一起，到朝鮮去慰劳中国人民志願軍和朝鮮人民軍，回国来又慰問人民解放軍——在露天、風里、雨里，就那么演唱；并随地为炊事員为勤务員演唱。他还到各处为工人农民演出，就这样无保留无顧虑把經过千錘百炼的艺术貢献給祖国的劳动人民。他的艺术也就接触了更广大的群众。只有人民翻了身，艺人才有眞正的生命，只有中国共产党才眞正尊重民族的优良傳統，才眞正爱护艺术，眞正尊重艺人。他的艺术也只有在人民当家作主的今天才能得到了正常发展的机会，和有力的支持。中华人民共和国成立以来，他受到人民的应有的尊重。他被选为第一屆政协全国委員会委員，又被选为第一屆全国人民代表大会代表。

梅先生表示今后他要爭取更多的为人民服务。他的話是誠恳的。中国戏曲艺术有它远大的发展前途。关于戏曲改革运动还有許多重大的事情要作。相信梅先生必能在中国共产党領导之下作出更多的貢献。人民也就会給予他更大的光荣。

1954年4月

看了"金玉奴"的一点感想

落魄秀才莫稽，飢寒交迫，有一天大雪，他餓倒在丐头金松的門口。金松的女兒金玉奴出門看見，动了怜憫之心，讓他門里避寒，并給他豆汁喝。他緩过气来，因此得救。金松回家，問明情由，同情莫稽的境遇，留他在家里，并把女兒嫁給了他。这就是折子戏"鴻鸞禧"。过了些时候，父女二人沿路乞討，送他上京赶考。莫稽得中进士，分发为德化县知县，带着金松父女趁船一同上任。在路上，他想：娶了丐头之女为妻很不体面，怕人笑話，他便借賞月把金玉奴引到船边，出其不意，猛然推她落水，馬上把船开走，随后借故把金松赶了。金玉奴随波汩沒，被巡按林潤救了，認为义女。恰好莫稽是他的下屬，他便把金玉奴作为自已的女兒凭媒嫁給莫稽。莫稽得配高門，喜出望外。洞房那晚，金玉奴叫丫环拿着棍棒打新郎，不許进房，这就是有名的"棒打薄情郎"。打了之后她面責莫稽，莫稽認出她是金玉奴，汗愧无地，只得表示改悔，經林潤調停，夫妻言归于好。金松也找了回来，对莫稽責备几句也就算解了仇恨。原来的故事就是这样。在过去的年月里，妇女被男子欺負，受了委屈只好隐忍。这个戏的結局，能够棒打薄情郎也就算运用了浪漫主义的手法——照当时的看法，"一女不

事二夫”，即使莫稽不好，如果金玉奴离婚再嫁，将得不到同情；出家当尼姑，或者永不再嫁，把戏处理成悲剧又不合乎一般的願望，便只好以棒打、团圓作結。这个戏长期就这样演，将薄情郎打駡一頓出出气，然后言归于好。看戏的也就点头含笑，認为这也就算罢了。新娘子棒打新郎是从来沒有的，演来甚覺新鮮，这个作为一个受欢迎的喜剧留传很久，也正因为有貫穿全剧的喜剧构思和布局。

最近荀慧生先生演的“金玉奴”把原来的剧本作了一些修改。最后一場金玉奴讓四个丫头各拿两根棒棰在新房外面把莫稽打了一頓（当然是象征性的打），然后讓他进門跪下，說他一番，莫稽回头見新娘就是被他推下水去的金玉奴，惊駭不知所措。林潤夫妇进来，金玉奴痛切陈詞，坚决不和忘恩負义、謀害人命的恶棍相处。林潤也認为金玉奴是对的，說要参革莫稽的功名，当場命人摘了莫稽的帽子，剝了莫稽的官服，将他赶了出去。荀先生認为杀人应当償命，金玉奴虽然遇救不死，莫稽謀杀之罪总不能脫。要金玉奴和一个忘恩負义、狠毒无情的謀杀犯共同生活，那个滋味是可想而知的。在男性中心的封建社会里女子不能掌握自己的命运，就是在資本主义的社会里女子也还是处于被动地位的。所以“痴心女子負心汉”在戏剧里老占着重要的地位。象棒打薄情郎这样的喜剧手法，用来对待莫稽，照过去的社会情形已經是最高标准。金玉奴再和莫稽一处，虽不致被杀，至少心情是万分委屈的；她不和莫稽相处也难再嫁；无論如何，女子的处境就是那样。因此，按照过去的实际情形，給莫稽一頓棒打，就算出了口悶气；

然后莫稽表示悔过，經大家一劝——尤其是林潤夫妇以长者貴者的身份說几句話，金玉奴含着眼泪听从，和莫稽再为夫妇。这样做，金玉奴不致守活寡；又于暴露莫稽罪恶之后，用温厚之情感动他，給与以改过迁善的机会。金玉奴既能棒打負心人，也显得并非弱者，又能放能收，一面尊重于父母的慈訓，一面接受大家的劝慰，寬恕了莫稽，在过去認为这样更能促使莫稽內愧，而那种寬厚之情更能得到社会上的同情。原来那个戏的处理方法比較含蓄、細密，也是合乎情理的。照当时妇女的处境，这样做也是不得已的。

在中国戏曲里，从王魁到莫稽，暴露了許多負心汉，都是高級知識分子，而品質恶劣，那些痴心女子大半都是小家妇女，而她們都是心地善良、爱情純洁，棒打薄情郎这个戏是充分表达出来了的。这个戏出自"今古奇观"，舞台上的处理比小說已經很有进步，显示出編剧者爱憎分明，手法也是高明的。可是在今天看起来总覺得莫稽不是一个一般的薄情郎，象他那种行为就叫人憋着一肚子气，打他几棒不解恨，再跟他和好万无可能，这种感情是很自然的，遇到坏分子，我們就打倒他。因此荀剧团所演的"金玉奴"，观众看到結尾的时候拍手称快，昂头闊步的妇女，是很难体会过去妇女在重重压迫之下，委屈求全的那种心意的。

照道理象莫稽那样的家伙，金玉奴不能和他再和，荀剧团"金玉奴"的結尾，观众們看着是高兴的，我只覺得林潤当場剝掉莫稽的官服，似乎是过一些。因为不管林潤的官多么大，究竟莫稽还沒有被参革，这样做是不适当的。說要奏参他把他

赶出去，莫稽免冠叩首抱头鼠窜而逃也就行了。林潤凭媒把金玉奴再嫁給莫稽，不单純是为藉借此懲罰莫稽，他也还是为維持一种封建道德，希望他們言归于好，因为莫稽和金玉奴的一段公案他完全知道，处理这件事，他有旣定的主意，在洞房当中忽然同意金玉奴的意見，那么严厉对待莫稽，似乎前后的态度不一致，这一点是不是可以研究一下？

"鴻鸞禧"带棒打，是花旦的正工戏，也是荀先生許多拿手好戏当中的一个，象这类的戏都有一套傳統的演法，可是荀先生演来有他独到之处，他能把少女的心情委婉傳出，的确恰到好处，看戏的忘了他是六十岁的人，这也就显得一个演員的功力。梳大头的化妆也好，他头一場出来穿的綉花衣裳，似乎过于华丽一些，还是后头的那一身藍綢的比較朴素，覚得更好一些，其实前头两場戏就可以不必換衣裳。头上的花是不是也可以減少一点？

这个戏的第一場出来四个人一色的茶衣腰裙，那都是金松的朋友，一上場說了金松許多好話，其用意可能是为着介紹金松，我認为沒有太多的必要，而且介紹金松的話也不完全适当。

"鴻鸞禧"里的莫稽，是属于穷生类的，也有一套傳統的演法，过去这类的小生臉上照例不搽胭脂，臉上和两眉当中都涂得很紅，似乎不适当，最好在得中之后，再抹胭脂比較好些。"富貴衣"是表示滿身补綻的衣服，最好不用发亮的料子，补綻也不宜排列得过于整齐。

莫稽把金玉奴推下水去，他望了半天，估計金玉奴已經沉

沒水中，然后从容不迫地赶走金松，讓船家开船。莫稽是不是心里絲毫沒有矛盾？能不能那样鎮靜？会不会假装惊慌悲痛，掩飾众人的耳目？这些問題都可以研究一下，这是与表演方法直接有关系的。

我看了这个戏頗感兴趣，尤其是荀先生的表演，足見"老成典型"，又自成風格，値得学习。同时我也对戏里有些地方提出一些不成熟的小意見以供参考。

1959年7月29日



川剧"打神告廟"　　李克瑜速写

高歌健舞情何限

——看川剧“打神告庙”

秀才王魁落魄济宁，貧病交加几瀕于死，幸得歌女焦桂英拯救，彼此相爱結为夫妇。桂英給了他无微不至的照顧，使他能安心求学，又設法資助他上京赶考。临别的时候，王魁感恩戴德依依不舍，他說沒有桂英早已走上黃泉路，她是大恩人，他要把她当母亲当先生看待，永远把她記在心上。二人同到海神庙去盟誓：男不重婚，女不再嫁。王魁走后，桂英的母亲逼她嫁給一个有錢有势的金員外，她坚守着誓約，日日夜夜盼王魁回来。好容易盼到一封信，外带二百銀子。原来王魁进京之后得中状元，另娶了一位相府的千金小姐，二百銀子一封信，就把桂英休了。桂英想去告他停妻再娶，明知官府不会准她的状子，无可如何，只好头頂紙錢，手举一把香，去到海神庙向菩薩控訴，她說，下民易欺，天理难容，希望菩薩能主持公道。可是泥塑木雕的菩薩也不能替她作主，絕望之余，自縊而死。她的魂灵赶到京城，活捉了王魁。

这个戏据說在宋朝的南戏里就有了，明朝有王玉峰写的本子，这是川剧高腔的保留节目。过去我看过“情探”，也就是活捉一場。这次四川省川剧演出团来到北京，我才得見胡漱

芳同志所演的“打神告庙”，也就是“阳告”一折。这是一場精彩的表演。

一开場海神冠带秉笏端坐在神龕里。左边一个小鬼，右边一个皂隶，每人拄着一根竹板子，布衫蒙头，看上去象个紙扎的，观众都以为只是木架子架着衣服。焦桂英头上挂着紙錢，垂着甩发，身上穿的是黑褶子，手里拿着一把香，底下扎着褲脚不穿裙子。她丧魂失魄般走向庙里，一上場就叫道：“王魁，賊呀！”她的这种打扮，給人以强烈的印象——据說过去遭了冤屈的人，往往头頂紙錢，手举香火，沿街呼冤，四川就有这样的風俗——惨痛的呼声从她那美丽、坚强、微带顫动的唇边噴放出来。她的眼神还是那么明秀而忧郁，又充滿着憤怒。她念着、唱着、走着，她的嗓音很脆亮，身段很灵活，动作簡練而准确。每逢轉折之处，回身亮相，并不过火，感情的貫串始終不断。看得出演員很有基本功夫，而对这个戏中人物的塑造是費过一番苦心的。在我旁边有一位內行說：“这个演員身上很有功夫。听說她是跟周慕蓮学的。”我也看出她确有师承。她叫道：“王魁，强盗，我要去告你呀！”接着就走进庙去跪在菩薩面前，向菩薩作了一連串的控訴。一个卑賤的歌女，受了貴人的欺侮，在封建社会里只能認命，就是菩薩也不能为她主持公道。她問海神：“你聾了？你啞了？……”她拿起蜡烛台打海神。这之后，她又去悬小鬼，叫着：“排子哥呀，排子哥！”她眞是无可奈何。排子鬼也沒有回答，她順手把排子鬼推倒，自己已昏倒过去。被推倒的排子鬼起来唱道：“……小王魁他不認你，带得我菩薩倒霉，倒不如去把他会，不要在这里发威。”桂

英苏醒过来，恍惚見她媽媽来逼她另嫁；轉身見皂隶，当作王魁回来了，似乎又有了一綫希望；忽然又想起决絕的書信，悲恨塡膺，将皂隶也打倒，她自己又昏过去。皂隶鬼跳着唱道："这妇人做事不对，你发气我就吃亏。誰不知我是小鬼，你把我当作王魁。这一下渾身打碎，只剩下一个草堆。"王朝聞同志在他所写"生活不就是艺术"一文里曾提到"打神"里的排子和皂隶，認为这两个鬼的唱詞就是焦桂英的內心独白。我想可以这样解釋。这样的处理在川戏里是个特点，宋元南戏里就經常有这种穿插。

桂英再度苏醒过来，由于感情过于激动，她疲乏极了，靠在神案下，閉起眼睛呆呆的想着。忽然听見天边有雁叫声。她凝神諦听，雁声忽远忽近，更鼓頻傳。这一段音乐很美，表演十分动人。她挣扎着站起来，夜深古庙，孤独一人，思前想后，走投无路。她慢慢地解下腰带，在手里反复理着。她唱道："……我女兒身冤苦訴向誰？我只有将身作鬼！王魁，强盜！我作鬼，要找你辨明是非！"她自杀了。

这場戏从头到尾演得頗有层次，当桂英剛进庙的时候，她可能还存着若干幻想，发泄一頓之后可能还会想出什么主意解除苦恼。及至打了海神，推倒小鬼，她悲恨的感情激动到了頂点。在这里来了一个轉折，她醒过来靠着神案靜了一会。这好比一陣驟雨过去，下一陣还沒来，有这么一个短暫間歇的平靜。她听到雁声，感到无比的孤独，覚得天底下再沒有什么地方可以安頓自己，只有一死。她解下腰間罗带，反复弄着，表达无限幽恨纏綿之意。然后高叫："作鬼也要和王魁辨明是非！"

作为一个观众，我得了以上的印象。胡漱芳对焦桂英这个人物的塑造是成功的。感情充沛，歌声嘹亮，技术熟練，都是公認的。看完戏在回家的路上想了一首絕句：

> 負义王魁苦桂娘，
> 打神告庙豈寻常！
> 高歌健舞情何限，
> 屏息千人看漱芳！

但是，也有一点小意見想在后面談一下：对一个从来沒有見过面的演員，只看过他一个戏，这个戏又是头一次看，随便提意見是不适当的；但作为一个观众的感想也还是可以的。演員上了台是双重人格，他要深入角色，把自己从内心到外形化身为剧中人，但又不宜把自己的感情和角色的感情融合在一起，所以他即使是表演暴風雨般的感情，还是应該充分控制自己，他的心应当是很热又很冷静，这也是矛盾的統一。如果所表演的角色很激动，演員也跟着激动，那就或多或少容易紧張。其次，打神是非常紧張的場面，歌舞的节拍加紧也是当然的，我对川剧高腔完全是外行，我个人觉得对排子、对皂隶的两段唱工，鼓板似乎催得稍微紧了一点。太紧就会損伤唱工的韵味。一个卑弱的女子，遭了欺侮，在茫茫人海之中，无可告訴，只得求神来主持公道，大神不理，只好向小鬼訴苦，这对当时的社会制度是多么尖銳的諷刺！桂英悲憤塡膺而又柔腸百折，这几段的唱工和表演，是不是可以处理得略多一点节奏变化？桂英从失望到絕望，从絕望到死，表演要显出层次，节奏变化是很重要的。还有，就是雁声究竟怎样来表現，也可以

研究一下，用大嗩吶表示雁声似乎差一点。桂英手里拿的香，应当是有香棒的长香，細的綫香不适宜。这些都是个人的看法，或者可供参考。

1959年4月

百花齐放中的桂戏

据桂戏的老艺人說，从他們每年祖师誕辰挂出来的祖先单里可以看出，桂戏是明万历九年安徽的江湖班带到桂林去的。当时过去的艺人很少，带去的戏約有三、五十出。在戏班里流傳着一句話："好个庆芳班，連人带狗一十三。"还有一句話："七紧、八松、九快活"，意思是說七个人就感觉困难，有八个人就松一点，有九个人就快活了。这和湖南浏阳县的湘戏班子："九头网巾打天下"，是一样的。据說明朝封在桂林的王，曾带去些歌僮舞女，演唱的以昆曲为主，但他們給民間的影响决不能与江湖班比。桂戏的底子是徽班戏，以后又与祁阳戏結合成了現在的形式，无論从声腔、戏目和表演方面講，都是可信的。但因語言和民間風俗习慣的差别，經过长时期的醖釀，遂具有独特的風格。

桂戏有三百年以上的历史积累，曾經出过很多名角，也有很多成功的戏。所有的戏目和汉戏、湘戏的戏目相同，只有极少的几出不同。因时代轉变，观众嗜好的不同，所謂好戏有的就不演了。現在所存的戏，据不甚精确的統計，連台本戏有三套：目蓮戏、观音戏、岳傳，这种戏都是要接連好几天才能演完。零出的戏有将近三百出，其中經常上演的戏約一百出。

那些連台整本的戏是早已經沒有人演了。尽管如此，桂戏这份財产还是可宝貴的。

这次会演当中，只演出了两出桂戏——“拾玉鐲”和“搶伞”，都得到相当的好評。其中“拾玉鐲”一劇，有的同志提出了評判的意見，認为：“这个戏經过整理后，把庸俗的地方洗刷干淨了，表現出男女的行动是出于相爱，而不似書本所表現的，是出于封建社会中男方对女方的挑逗玩弄。这个戏这样整理还算不錯。至于在演技方面，細膩动人，每一动作都能結合生活、情緒，很自然地表現出来，并根据人物心理而随时变化，演員运用純熟的技巧掌握人物性格是很成功的。”这个戏为什么能演得好？因为像孙玉姣那种样子的家庭——家里养着几只鷄出卖，自己再做点針綫活——在各省的小城市里是相当多的，那一种家庭里的女孩子的心理和生活，还有媒婆那样的人物形象，为演員所掌握了，施以艺术加工，恰到好处的演出来就变成好戏。

至于“搶伞”，在昆腔戏里叫做“踏伞”，川戏也叫“踏伞”，湘戏叫“搶伞”，是唱高腔的。桂戏唱“弋板”（即四平調，但唱腔和京戏不同）。这个戏原出元曲“拜月亭”，傳奇本叫做“幽閨記”。川戏、湘戏、桂戏的“搶伞”，都是根据昆腔本子来的，但各有不同的发展，加了許多很有風趣的表演，同时也承受了“幽閨記”原作里一些不好的东西。一男一女当兵荒馬乱的时候，在一个沒有人的树林子里头不期而遇，彼此之間逐步发生了感情，这是相当自然的。从“拜月亭”整个的故事看，沒有必要把蔣士隆写成輕薄，也沒有必要把王瑞兰写成放浪的。可

是在"幽閨記"里把蔣士隆写成是討便宜，因此就有哄騙她說她母亲来了，借以观看她容貌的举动。原詞："曠野間，見独自一个佳人，生得千嬌百媚，况又无夫无婿，眼見得落便宜。"王瑞兰也只怀着"情知不是伴，事急且相随"那样的念头。在桂戏里演出来变成蔣士隆乘人之危，詞句有的就不通，动作有好些表現了色情和低級趣味。这一次上演曾經把剧本初步加以修正，根据修正的剧本匆匆忙忙排了一下就上演。上演的那天还不很熟，大体虽然还过得去，戏味并沒有出来，应当根据这次上演的經驗，把剧本再加一番修改，动作和表情还要加工排練，那还会更好一些。我以为这个戏不应当以調笑为主，应当做成有詩意、有風趣和富于人情味的、有歌有舞的短剧。

以上两个戏不足以看出桂戏的全貌，但是单只这两个小戏，修改的功夫費得也并不算少。修改旧剧本并不比新編剧本容易多少，去掉了其中不健康的部分，必須把健康的东西給保留下来，并补充新的东西。补充新的东西不等于貼膏葯，必須如整形外科一样，要能使原作更好一些而不受損害，还要看不出修改和痕迹。抗战时期我在桂林做过一些改进桂戏的工作，排过八九出新編的戏，修改过两三个剧本，当时我总想多排些新剧本去代替原有的旧节目，現在我才知道应当两方面同时并进。照目前情况看来，桂戏一方面要整理旧有的节目，同时迫切地要求排演新的剧本。在这里自然会提出一个問題：桂戏是不是能够反映現代的生活，主要是工农兵的生活？我以为尽管有困难，但不是不可能。

这样一个剧种要反映現在的新生活，并不是換套服装就

行的，首先必須具备一定的条件——演員的阶級覚悟、文化修养、生活体驗，虽不能要求过高，但必須具备一定的条件。至于桂戏的格律（是和湘戏、汉戏、京戏大体相同的），是不是能够打破，曲調是不是够用，还是比較次要的問題。如果我們馬上要求他們反映現代生活，或是他們自己这样要求他們自己，都覚得太急，必定会欲速不达，还会增加許多不必要的麻煩。因此我以为可以选擇有人民性和有进步性的历史題材或是民間傳說，写成剧本讓他們排演；进一步就可以排演如"白毛女"之类的戏。按这样的步驟做去，是比較可行的。桂戏的曲調种类幷不少，只要善于运用，有音乐修养的同志能投身其間，加以改进，还是有前途的。表演技术方面比較容易发展，只就在这次所表演的两三个戏中，也可以得到証明。

我对桂戏頗寄厚望，但是現在桂戏却面临以下几个問題：（一）桂戏尽管連台整本的戏和单出的戏都不少，可是經常演唱的，翻来复去总不过几十出。只靠那些短戏去打滚，是很难長久支持的。所以必須排演新的节目（京戏、汉戏、湘戏都是一样），改旧戏、排新戏都必須在强有力的領导之下进行，不然就会趋于自流：旧的节目既不能維持生活，新的节目又排不出或排不好，不能适应群众的要求，那就困难。（二）以前桂戏的演員和乐师对于业务不够尊重，因此工作态度也不够严肃，沒有勤修苦練、精益求精的精神，有时甚或散漫疲塌。現在当然好得多，但必須彻底肃清以往的作風，加紧尽一切努力发展业务。（三）同时要把团結工作做好，发揮集体的力量。（四）現在桂戏的好角色多半已过中年，而青年演員出色的很少，尤其

音乐方面缺乏新人，再不积极培养，就会接不上脚。（五）桂戏的活动地区主要是桂林、柳州和平乐，而这几个地区都有其他剧种去活动；况且久被禁止的"調子"（即广西花鼓戏）已渐抬头。桂戏如果不努力奋发，赶上时代，就无法和新的、进步的剧种竞賽，更无从扩大活动范圍。以上所举，都是当前急待解决的問題。桂戏的同志們也都感到問題的严重性，这次会演，他們到了北京，观摩了很多戏，学习了許多东西，扩大了他們的眼界，得到了很大的鼓舞，增加了信心，因此要求改进的心也就格外迫切。

在毛主席"百花齐放，推陈出新"的指示和号召之下，任何一个剧团，任何一个戏曲工作者决沒有自甘落后的，都希望努力向前发展，桂戏自不例外。我想应当注意以下几点：

一、要加强政治、文化和业务的学习。一个剧团应当不断地提高演員、乐师和其他工作人員的質量，使他們的政治水平和艺术水平逐渐上升，所以必須学习政治，也必須精通业务，发展业务。必須从多方面汲取养料，經常不断增加新的血液，排去旧的渣滓。自己缺少什么就应当学习什么以資补充；要和各种兄弟剧团交流經驗，学习别人的长处，丰富自己，自己也可以帮助别人。

业务学习主要是求技术的精进，但要充分运用技术，創造舞台形象，人物形象，就是說，通过艺术的創造为人民服务，那就必須掌握思想武器。所以学习业务必須学习政治，同时也不可忽略文化学习，三者缺一不可。

二、大力整理傳統剧目，并創作新的剧本。桂戏有不少好

的傳統剧目，但其中也不免有糟粕部分和精华部分掺杂着，必須加以整理。有的把唱詞科白修改一下就行，有的就不免要費更大的事，整理剧目是一个艰巨的工作，应当加以重視，大力进行。

仅仅整理旧有剧目是不够的，必須不断創作新的剧本，沒有新的作品，不足以应付群众日新月異的需要。

三、应当培养新的演員，老角色不論他怎么好，必須要接脚有人。如果現在一时还不能办訓練班，不妨以带徒弟的方式逐漸培养演員和乐师。以每年招十名見习演員，五名見习乐工計算，三年毕业，就有三十个演員，十五个乐工。（見习演員不宜招收太小的孩子，应当招收变过声音的孩子。）从第四年起，每年可以毕业一班。我想一个公营剧团这点还不难做到；就是私营公助的剧团也应当注意这点，或者几个剧团合起来办。

四、音乐問題。实事求是地說，第一步必須整頓乐师的作風。以前桂戏的"場面"一向的习慣是工作态度不够严肃，往往一面弄着乐器，嘴里銜着香烟，眼睛望着旁边的人开玩笑，錯了毫不感覚难过，馬馬虎虎混日子，更談不上学习和研究。現在当然进步得多，但是学习的热情据說还是不够，对新的东西不感兴趣。我們必須認定音乐是歌剧的生命，乐师必須糾正以往的作風，和演員們一同改造思想，提高工作热情，接受新的东西，发展傳統的优点，提高演奏的技术，充分配合剧情。第二步就希望桂戏所定的調門，可以稍微定低一点，唱腔有时低轉，有时翻高，音域寬一些，表現力也就会更丰富些。

五、我們反对明星制，但必須爱护优秀的演員，要帮助他們进步，不可以平均主义对待。因为戏必定有主角，以集中的形象表现思想，我們就必須培养并奖励政治水平艺术水平比較高的优秀演員。

六、导演問題。目前各剧种都要排些新戏，有些剧本，桂戏可以尽量利用。但是排新戏必須有导演，目前全国各处的剧团，需要很多的导演，而导演不够。要排戏不能等待，只好自力更生，不妨試行集体导演，执行导演为排一出戏可以到别的剧团去进行学习，或搜集材料以供参考。此外还可以邀請比較有成就的导演帮着排一、二个戏，作为短期的合作。經过两三年后，自己剧团里就会产生比較胜任的导演。只要虛心肯学，困难是可以解决的。

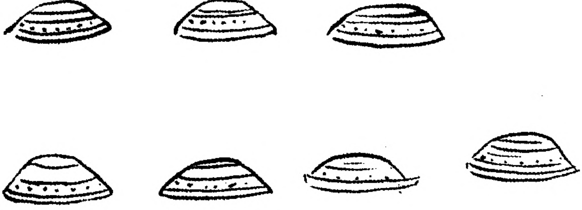
要做好以上几桩事，首先要彻底認清戏曲是教育人民的工具，是革命的武器，我們必須要站在无产阶級的立場，全心全意为人民服务。其次我們必須紧密团結內部，要克服个人主义思想，尊重集体的利益。还有就是戏剧必須从群众中汲取养料，戏剧脱离了群众就会丧失它的生命。桂戏是有发展的，而且有很大的发展前途，只要能够抛却旧的思想和习惯，接受新的事物，老老实实虛心勤学，向兄弟团体学习，尤其是向群众学习，努力在群众中深深地扎下根去，使这一个歌剧艺术成为劳动人民所喜聞乐見的、不可缺少的东西。

1952年11月



宴乐百戏圖之一部（山东沂南出土汉画象石）　　野　蜂臨摹





宴乐百戏圖之一部：七盤舞（汉画象石）　　野　蜂临摹



宴乐百戏圖之一部：綢舞(汉画象磚)

野 蜂临摹



蘭陵王(面具)

野 蜂临摹

发揚我国舞蹈艺术的优良传統

——在全国专业团体音乐舞蹈会演大会上的报告

这一次全国专业团体音乐、舞蹈会演，是空前未有的盛举。专就舞蹈而言，节目的多色多彩，不管是古典的民間的，各兄弟民族的，都異常丰富。想起剛解放时所見到的和今天所見到的，两下相比，在短短的七八年当中，不仅是在量的方面有很大的增长，在質的方面也有很多的提高，把新中国的舞蹈艺术运动推进了一大步。这是由于党的領导和支持，和舞蹈工作的同志們，以忘我的劳动，用自己的汗水和心血灌溉了这一株艺术花朵，使它欣欣向荣地生长起来，朝着繁荣昌盛的将来迅速发展。这次的会演无論从規模、从它的意义来說，都已經超越了我們历史上最盛的一代，但是它远大的发展前途却剛剛正在开始，我們以无比兴奋的心情，抱着无穷的希望，致以衷心的祝賀。在劳动人民当家做主的国家里，我們的舞蹈艺术家定能在傳統的基础上創造出新的舞蹈艺术，为人民服务。

有些人以为中国沒有舞蹈艺术，我們要大声的告訴这些人，中国在一千多年以前，就已經有了十分优秀極为丰富的舞蹈艺术。我們的舞蹈艺术，有它悠久与优良的傳統，不容忽

視。現在我想很簡单扼要的报一报帳。从历史上把中国人民对舞蹈艺术的創造作一些考查，就大体的輪廓来談一談，可能也还是有必要的。

舞蹈起源于劳动。举一个最近的例子：象西藏舞的卓，是从筑墙的动作发展出来的。瑤族的长鼓舞，表現的是造房子或者是做长鼓的动作。我們原始的舞蹈是拿着牛尾巴舞的，也有拿着鳥的羽毛舞的，表現的是狩猎。古代的舞字，就是一个人两手拿着牛尾巴在跳。① 古代祀神的舞，也是跟劳动相結合着的。神是人和自然斗爭中的一种想象，祀神的舞不是求丰年就是禳災难，儺舞是为着驅恶鬼的，古代的巫就是用舞蹈来敬神的专家。

上古的时候，舞蹈的名称，見諸記載的也还不少。主要是描写狩猎，战陣，还有就是祭祀的仪式，此外就是男女相爱的舞，这一些都直接和人民的生活有关。

我們周朝（公元前十二世紀）由于經济文化的发展，音乐舞蹈都很发达。当时在音律計算方法上，发明了求得五声音阶的三分損益的方法，及十二个半音的記載；乐器的数量增加了，質量也提高了。在舞蹈方面，把原始的舞蹈形式組織成了非常整齐的队伍（如大武、八佾舞，原始的舞蹈大都是群舞）；它的內容也比从前复杂了。而且那时把貴族子弟学习舞蹈規定在制度当中，如："十三舞勺，成童舞象。"——舞勺是文舞，勺就是籥，舞勺是为着学习礼节的；舞象是武舞，是为着鍛煉

---

① 舞——巫，郭沫若甲骨文字研究。巫——交。

武工的。我們古代宮廷和宗庙的舞分文舞和武舞两种。文舞表示君王能以德服天下，也就是說表示这一个国家的文化，所以說"文以昭德"。武舞表示国家武力的强盛，所以說"武以象功"。这个用意好几千年沒有变迁。文舞手里拿的是籥、翟，籥是乐器，表示和諧，翟是雉尾，表示文采。武舞手里拿的干、戚，就是兵器，这个意义是很显明的。周朝舞的名称还有兵舞、帗舞、羽舞、皇舞等等，还有教舞的舞师，这里就不一一加以解釋了。周朝时在民間，舞蹈也很发达，如詩經陈風就描写了男女欢喜舞蹈那种狂热的情形①。

現在我想把春秋战国和秦国都跳过去，来談一談汉朝的舞蹈。汉朝宗庙燕亨的舞和过去差不多。民間舞入宮廷的日渐增多。刘邦起自民間，象他讓戚夫人舞的楚舞和他所喜欢的巴渝舞②，都是来自民間的舞蹈。汉朝还有一个最大的特点，由于国家統一以后，經济、文化、武力都比較发达，那时国势較强，跟西域的交通开辟了道路，从国内外各处来的百戏一时薈萃在西京。百戏主要是杂技，其中也有舞蹈；可能有某些节目，舞蹈和杂技交織在一起不容易分别；也还有表演故事片断的东西，象东海黄公③之类。我想百戏对刺激舞蹈的发展

① 詩經陈風："坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鷺羽。"

② 巴渝舞　华阳国志："閬中有渝水，賨民多居水左右，天性劲勇，初为汉前鋒陷陣銳气喜舞，高帝善之，曰此武王伐紂之歌也，乃令乐人习之，今所謂巴渝舞也。"

③ 东海黄公　西京杂記："有东海人黄公，少时为术，能制御蛇虎。……秦末有白虎見于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，乃为虎所杀。俗用以为戏，汉帝亦取以为角觝之戏焉。"

和推进舞蹈艺术起了很大的作用。例如当时最流行的七盘舞①，根据現存的拓片②和記載，可能最初是百戏的一种，后来經过不断加工便成了舞蹈艺术。根据后汉傅毅的舞賦③，这

---

① 七盘舞　在地上分两行排列七个鼓，人在鼓上舞。（見昭明文选卷十七傅毅舞賦。）

② 七盘舞拓片　見山东沂南石墓百戏图画象及山东隋家庄画象等。

③ 王世襄同志对傅毅舞賦（昭明文选）的意譯文：

当舞台之上，可以蹈踏出音节来的鼓已經摆放好了，舞者的心情非常安閑舒适；她将神志寄托在遙远的地方，沒有任何的挂碍和拘束。舞蹈剛开始的时候，舞者忽而俯身向下，忽而仰面向上，忽而跳过来，忽兒跳过去，仪态是那么样的雍容閒淡，簡直难以用具体的形象来形容。再舞了一会兒，她的舞姿又象要飞起来，又象在行走，又猛然竦立着身子，又忽地要傾斜下来；她不加思索的每一个动作，以至手的一指，眼睛的一瞥，都应着音乐的节拍。輕柔的罗衣，随着風飄揚，長長的袖子，不时左右的交横，飞舞擺动，絡繹不停，宛轉曲繞，也合乎曲調的快慢。她的輕而稳的姿势，好象栖歇的燕子，而飞跃时的疾速，又象受惊了的鴻鵠，体态美好而柔婉，迅捷而輕盈，姿势眞是美妙到了极点，同时也显示了胸怀的純洁，舞者的外貌能够表达內心——神志正远在杳冥之处游行。当她想到高山的时候，便峨峨然有高山之势，想到流水的时候，便眞洋洋然有流水之情；她的容貌随着內心的变化而改易，所以沒有任何一点表情是沒有意义而多余的。乐曲中間有歌詞，舞者也能将它充分表达出来，沒有使得感叹激昂的情致，受到减損。那时她的气概，眞象浮云般的高逸，她的內心，象秋霜般的皎洁。象这样美妙的舞蹈，使观众都称贊不止，乐师們也自叹勿如！

单人舞毕，接着是数人的鼓舞，她們挨着次序，登鼓跳起来。她們的舞蹈服飾和舞蹈技巧，一个賽过一个，意想不到的美妙舞姿，也层出不穷。她們望着鼓則流盼着明媚的眼情，歌唱时又露出洁白的牙齿。行列和步伐，非常齐整，往来的动作，也都有所象征的內容。忽而迴翔，忽而高聳，眞仿佛是一群神仙在跳舞，拍着节奏的策板，敲个不住，她們的脚趾，踏在鼓上，也極疾而不稍停頓。正在跳得来往悠悠然的时候，倏忽之間，舞蹈突然中止。

个舞是很美妙的。根据赋上所説，这个舞有独舞，有群舞，有表情，有特技，而且还能表达一种純洁深远的感情，显示出艺术的詩的境界。在将近二千年前的时候，我們就有了这样美妙的舞技，这不也可以自豪嗎！

汉朝的舞在現在拓片上，还可以看得出当时乐队的排列、乐器使用的情形。舞者多半是长袖，可見所謂"长袖善舞"由来已久。还有舞劍的，舞长綢的——显然可以看得出一根短棒上面一条很长的綢带。同志們，如果有人問你們紅綢舞是哪里来的，就可以説从汉朝就有。

汉朝还有一种舞叫象教田④，用十六个男孩子跳，有歌有舞，这种舞是为着劝农的。第一对是割草舞，手执鐮刀，第二对开垦，第三对栽种，第四对耕耘，第五驅鳥，第六收获，第七舂米，第八簸揚。我們有农作舞之类，誰想到汉代就有这种舞，説我們是繼承了汉朝的傳統，那不也很正确嗎？

汉朝娛乐的舞也已很盛行了，許多豪富之家都养了很多舞伎，每逢宴会或游玩，都把舞伎和乐队带着同去，这种風气一直到三国还有。晋朝的闊人家里，也都养着很多舞女，据説

等到她們回身再来开始跳的时候，音乐换成了急促的节拍，舞者在鼓上做出翻騰跪跌种种姿态，灵活委宛的腰肢，能远远地探出，深深地弯下，輕紗做成的衣裳，象蛾子在那里飞揚。跳起来，有如一群鳥，飞聚在一起；慢起来，又非常舒緩，宛轉地流动，象云彩在那里飄蕩。她們体态如游龙，袖子象白色的云霓。当舞蹈漸終，乐曲也将要完的时候，她們慢慢地收斂舞容而拜謝，一个个欠着身子，含着笑容，退回到她們原来的行列中去。观众們都説眞好看，沒有一个不是兴高采烈的。

④ 象教田 后汉書祭祀志："灵星祠舞者，童男十六人，舞者象教田。"

石崇家里就有舞女千多人，穿着漂亮的衣服，戴着貴重的首飾，在大厅上歌舞。

从汉朝一直到魏、晋，在上流社会当中流行一种交际舞，每逢宴会的时候，主客都要舞一舞，大概是主人先舞，然后請客舞，这种舞只是男人的独舞。作为礼貌有一定的舞法，例如汉景帝时，长沙定王在御前賜宴的时候，只举一举手沒有轉身，大家都笑他，他很幽默地說："臣国小地狹，不足以回旋。"晋朝有些主人不舞讓客舞，客人認为失礼，一怒而去。象王戎叫謝尙作鴝鵒舞，謝尙毫不推辞，馬上舞起来，旁若无人，一时傳为佳話。

在六朝的时候，民間的舞蹈有新的发展，同时天竺（印度）、龟兹（新疆庫車）及其他西域的乐舞大量地傳进来了。例如兰陵王入陣曲的舞，那是北齐人的創造——北齐兰陵王长恭，勇敢善战，面貌似妇人，长戴假面作战，勇冠三軍，因此国人学他的样子，造出一种舞蹈叫"兰陵王"，舞的人穿紫袍戴假面，手里拿一个鼓槌——照我国的記載是执鞭，可是保存在日本的陵王舞，手里拿的是鼓槌，这种舞是当时人民的創作。①

北周武帝（公元568年）娶了一个突厥女子阿史那氏做皇后，西域象龟兹、疏勒（新疆喀什噶尔）、康国（撒馬尔罕）組織了一个乐队送到长安，他們的演奏哄动一时。这时西域的乐舞大量輸入，印度的乐舞也跟着佛教傳进来，极为盛行。（西域乐舞及佛教音乐傳入，不是从南北朝才开始的。）南北朝的时

---

① 日本的陵王舞是否即中国的"兰陵王"，有不同的意見，尙待研究。

候，北朝盛行西域乐舞，南朝则盛行清商乐，所謂“江南吳歌，荆楚四声”。舞蹈有公莫[1]、白紵[2]、白鳩[3]等舞，象舞伎当中大垂手、小垂手[4]的舞法，在梁簡文帝的詩中就已經提到，一直沿用到唐宋之間。

隋朝統一了中国，把南朝的、北朝的、外国的、中国的、宮廷的、民間的乐舞集中起来成为九部伎。在宮廷方面有大規模的音乐、舞蹈和百戏的組織。在民間也有一些舞蹈的創作，我認为象踏搖娘那样东西，可以說是民間的創作：据說隋末有一个姓苏的男人，常常喝醉酒打他的老婆，有些人为他的老婆不平，就用歌舞的形式，表演一个可怜的妻子和一个凶暴的丈夫，把那凶暴的丈夫加以丑化，給予辛辣的諷刺。最初是在广場表演的，一个人唱很多人帮腔，以后經过长时間多次的加工，就成了一种娱乐的节目。舞的名字有的地方称为談娘。

唐太宗李世民統一中国，国势昌盛，版图扩大，在盛唐期間差不多有一百多年生活比較安定，經济和文化迅速发展。在乐舞方面，繼承了隋朝九部伎的旧制，又不断地加以发展，

---

① 公莫舞　唐書乐志：“公莫舞，晋宋謂之巾舞。其說云：汉高祖与項籍会于鴻門。項庄劍舞，将杀高祖。項伯亦舞，以袖隔之，且云：公莫害沛公也！汉人德之，故舞，用巾以象項伯衣袖之遺式也。”

② 白紵舞　宋書乐志：“紵本吳地所出，宜是吳舞。”鮑照白紵歌有“珠履颯沓紈袖飞”句。

③ 白鳩舞　李白有白鳩辞：“白鳩之白誰与邻，霜衣雪襟誠可珍。

④ 大垂手、小垂手　舞蹈动作的名称。梁簡文帝有大垂手詩：“垂手忽迢迢，飞燕掌中嬌，罗衣恣風引，輕帶任情搖，詎是长沙地，促舞不回腰。”小垂手詩：“舞女出西秦，躡影舞阳春，且复小垂手，广袖拂紅尘。折腰应两袖，頓足轉双巾。”

在这个时候，音乐舞蹈可以說集古今中外之大成。在中国的音乐史、舞蹈史上是一个最重要的时期。单就舞蹈而言，也就有輝煌的成就。

在一个簡短的談話中要把唐代的舞蹈加以比較系統的說明是不可能的，現在只想举几个特点，和比較有代表性的节目，来表示一个輪廓。

唐朝乐舞的特点：第一，就是規模宏大，一个舞队有用一百多人的，有三百人的。張祜詩："三百內人連袖舞"。那就是說宮廷的女子舞队就有三百人。乐队大的有五百人。当时从事音乐舞蹈的所謂"声音人"有几万人。第二，杂技和舞蹈显然是分开了。舞蹈成了独立的艺术，技巧和艺术性都加强了。第三，外国的、边疆的、少数民族的、民間的各种舞蹈，集中在长安，非但在宮廷及士大夫間經常表演，就在民間也广泛流傳，丰富了当时的舞蹈艺术。第四，外来的舞蹈艺术，經过长时期的醞釀，到了唐代就起了很大的变化，有些舞蹈，經过加工，它的內容和形式起了变化，有的舞蹈跟汉族原有的舞蹈或其他民族的舞蹈相結合，就变成另外的新的东西。当然这种变化不象今天这样快，而是相当緩慢的。第五，各种舞蹈艺术以及百戏当中的某些技术，經过艺人們的融会貫通，有新的創作。第六，根据新的乐曲，創作了新的舞蹈。第七，舞蹈和詩詞比过去結合得更好一些。

唐朝有几个舞是比較有代表性的。关于宴饗的舞，最大規模的要算破陣乐，以后叫七德舞。这个舞实际上也是閱兵式一类的东西，可以說是繼承了周朝大武舞的傳統，可能更集

中一些，队形变化更复杂一些，舞者一百二十人，舞分为三段，每段有四个变化，所以叫七德舞。这个舞当时中外驰名，唐三藏到印度取經，中印度和东印度的国王見面就問起破陣乐，知道唐三藏就是从創作破陣乐的国家来的，他們肃然起敬。

其次就是字舞，最大規模的圣寿舞用一百四十人，有十六个队形变化，排列成十六个不同的字，合起来是四个四字句："圣超千古，道泰百王，皇帝万年，宝祚弥昌"。据王建宮詞："罗衫叶叶綉重重，金鳳銀鵝各一丛，每过舞头分两向，太平万岁字当中。"这也是字舞。字舞大約有以下几种舞法：一种是把队形排成字。还有就是許多舞者把身子貼在地上成字。还有就把衣服变成顏色，交組成字。还有是用手里拿的东西，如手巾或花灯之类拼湊成字。这一类的舞在当时是有政治作用，但是想起来艺术性可能不十分强。

唐朝，中原地区的白紵、公莫、白鳩等舞仍然是很流行的，此外还有从西域傳来的胡旋①、胡騰②、柘枝等舞。其中以柘枝最为人所爱好。唐朝的舞又分健舞和軟舞两种，柘枝和棱大、阿連、胡旋、胡騰、劍器都屬于健舞。可是据各种記載，柘枝舞逐漸变成了軟舞，直到宋朝，柘枝舞的面貌有很大的改变。

劍器舞在唐朝，无論是宮廷和民間，都頗爱好。公孙大娘就是一个舞劍器的名人。最大的草書名家張旭和怀素，都說

---

① 胡旋　白居易詩胡旋女："胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓，弦鼓一声双袖举，……左旋右轉不知疲，千匝万周无已时。"

② 胡騰　李端詩胡騰兒："胡騰身是凉州兒……拾襟攪袖为君舞。

是看了公孙大娘舞劍器而草書大进，可見这个舞的艺术感染力。劍器是单人舞那是沒有疑問的，但是是空手舞还是拿着东西舞，怎么样的舞法，有各种的說法，現在都不能够确切的知道。我想随着年月的推移，可能有各种不同的舞法。这个舞的确是当时有代表性的舞蹈。

霓裳羽衣舞，是历史上最有名的舞。据說霓裳羽衣曲原来是婆罗門曲，西河节度使楊敬述呈进宮廷，經过加工改作，改名霓裳羽衣曲，舞是根据曲子編制成的。有人說这个曲子听起来象念經，"如聞梵唄之声"，就断定它有宗教的气味。我以为那也不一定。我們初听印度歌曲，也感覚象念經，听惯之后，才懂得它其中的变化。显然霓裳羽衣舞是为着要把一个美人幻想成仙子，表达她那种飄飄欲仙之概。所以从音乐到舞者的服装，都求其有仙意。白居易詩說："案前舞者顏如玉，不着人間俗衣服，虹裳霞帔步搖冠，鈿瓔纍纍珮珊珊。"形容它的舞态便說："飄然轉旋回雪輕，嫣然縱送游龙惊，小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生"，可見其美。这个舞不仅在那个时候名滿天下，而且名垂久远。这个舞后来流傳到民間，很多詩人加以咏叹，可見它的艺术性是相当高的，也难怪白乐天說："千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞。"

宋朝的歌舞規模不如唐朝，可是舞蹈艺术也还是有些新的发展；宋朝的队舞，有小兒舞队及女弟子舞队。小兒队七十二人：(一)柘枝队，(二)劍器队，(三)婆罗門队，(四)醉胡騰队，(五)諢臣万岁乐队，(六)兒童感圣乐队，(七)玉兎渾脫队，(八)異域朝天队，(九)兒童解紅队，(十)射鵰回队。女弟子队

一百五十三人：(一)菩薩蛮队，(二)感化乐队，(三)抛球乐队，(四)佳人剪牡丹队，(五)拂霓裳队，(六)采蓮队，(七)鳳迎乐队，(八)菩薩献香花队，(九)彩云乐队，(十)打球乐队。这二十队的舞曲和服飾都是沿用唐五代的，一直到这时候，社会上还流行着唐代乐舞的余波。

中国的乐舞，从汉朝起就受了外国影响，尤其是唐朝，从西域的乐舞大量輸入，我們不仅受了他們的影响，而且吸收了不少东西，丰富了我們的舞蹈艺术；发展了舞蹈創作。但是吸收外来的东西，也并不是盲目地、毫无选擇的。有些外来的舞蹈，剛进来的时候，哄动一时，久而久之也就不大受欢迎，并沒有广泛的流傳开去，例如潑寒胡戏(許多人騎在馬上背着盛水的口袋，潑馬下裸体的人的一种游戏)，曾經引起大家的好奇心，可是后来只留下所用的曲子“苏幕遮”，和改变了面貌的渾脫舞。胡旋、胡騰两种舞，都曾入宫廷，也曾在民間流傳，但沒有被吸收推广，大約那种跳得高轉得快的舞蹈，当时的人并不很习慣。看敦煌唐朝的壁画，伎乐的舞女都是赤足光膀子，披着風带的，这显然是根据印度的生活描画出来的仙女，可是无論从文学的記載中或者繪画、雕刻和出土的泥俑去看，我們的舞女从来沒有不穿衣服不着鞋袜的。像柘枝舞，原来是一个人跳的，后来加成两个人，名叫双柘枝；到了宋朝就五个人跳，在中間的人叫“花心”；后来发展到二十四个人。在音乐方面，这个舞和大曲結合了，而且在舞的組織方面加上竹竿子念致語，花心念詞唱歌，还有齐唱。有的內容也改变了，成为蓮花舞或蓮花台舞，也有表演采蓮的。在服装方面，原来是窄袖、

銀带、头戴卷檐的尖帽子，上边有鈴鐺，后来有所改变，尖頂帽子改用鳳冠。像这样的舞就完全变成了中国的东西，它的表現形式完全跟中国的風俗习慣結合起来了。可見当时对外来的艺术，需要的就吸收过来，逐漸消化成为自己的东西；認为不适合的，就根据大多数人的傾向有所去取。变化当然是慢慢地經过比較长时間的。

还有一个特点，就是中国的舞蹈艺术也和中国的音乐一样，是由各族人民共同創造出来的，是我們民族大家庭共有的財富。

中国的舞蹈艺术不仅从国外吸收了很好的东西，丰富了自己，发展了創作，在唐宋两代，曾給予朝鮮、日本以很大的影响。唐宋的乐舞流傳到了日本的很多，現在还有大部分保存下来，如：兰陵王、春鶯囀[①]、胡飲酒、破陣乐等等。日本博物館还存有唐代傳过去的假面。朝鮮的音乐一千多年前就已傳到中国，隋朝的九部伎中就有高丽部，后来唐宋的音乐舞蹈，又大量傳到朝鮮。“乐学軌范”一書是明朝送給朝鮮的，其中所載的乐舞全部是中国的，到了朝鮮之后，跟朝鮮的舞蹈相結合，有所改变，成了朝鮮的艺术，构成了特有的風格。

唐朝的乐舞，經安祿山乱后就差多了。宋朝舞蹈的規模已不如唐朝。元明的統治者于对音乐舞蹈沒有知識，也就不感兴趣。加之宋朝程朱理学的影响，强調“非礼勿視，非礼勿听”，还要“非礼勿言”。封建統治者以理学治天下，极力桎梏青年人

---

① 春鶯囀　舞曲名，今本教坊記：“高宗曉声律，晨坐聞鶯声，命乐工白明达写之，遂有此曲。

的思想行为，对民間乐舞視为"淫哇"，男人都要"非礼勿視，非礼勿听"，女人更只能裹着小脚深閉閨中，慢說跳舞，就是到大門口去看看街都会被議論。

至于民間乐舞，从古以来就被統治者限制，往往遭到禁止，一則說是怕妨碍农事，又說怕影响風化，还有就是上級社会的娛乐品不許民間占有：唐、宋、元、明、清五朝，都有禁止民間娛乐的条文。中国音乐舞蹈，尤其是舞蹈，从宋朝以后逐漸衰落，原有的东西几乎大都丧失，很多已不可考。除了以上的原因，还有就是时間艺术很难保存，过去除了文字之外，沒有足以保存这些东西的工具。特別經过战爭，一搶一燒一杀，就把积累下来的艺术財富弄得精光，使我們今天研究舞蹈史的，要想繼承民族文化遺产的人們，不能不从断瓦殘磚和仅存的壁画泥俑、零星的文字記載中去寻找痕迹。但是尽管如此，我們的資料还是異常的丰富，几千年的文化历史給我們积累了巨大的財富，剩下来的尽管是极小的一部分，已經大为可观。同志們，我們是我們祖先优秀的兒女，怎样来承繼这份遺产，使它在原有的基础上开出更芬芳美丽的花朵，是我們大家必須負起来的重大責任。

艺术只要在广大人民群众当中生了根，无論受到怎样的摧殘，总不会完全死灭。中国的舞蹈艺术，遺留在民間的也还不少。边远地区兄弟民族当中，还都比較完整地保存着他們的舞蹈傳統。还有就是戏曲当中的舞蹈动作，不能否認是繼承了中国古典舞蹈的傳統，例如单抖袖、双抖袖不能說和大垂手、小垂手、双拂沒有共同之点，例子很多，不能一一列举。有

人認为戏曲中的动作不能算是舞蹈，但事实胜于雄辯，戏曲的根源是歌舞，尽管我們在昆曲和京戏当中，成套的单独表演的舞蹈不多，就是跟剧情相結合的舞蹈动作，它那种鮮明的节奏，幽雅的韵律，健康美丽的綫条，强大的表現力，显然看得出中国古典舞蹈特有的風格，这是世界任何一个地方所沒有的。任何地方的舞蹈，都不能够离开音乐，可是舞跟歌多半是分开的，中国古代歌者不舞，舞者不歌。后来逐漸舞者也歌，歌者也舞。而且除了少数的舞蹈沒有歌詞外，舞蹈多半根据歌詞来制作（日本的古典舞，几乎都有歌詞，舞的动作多半是配合歌詞的意思安排的）。

舞蹈是独立的艺术，它离不开音乐，但不依賴歌而存在。不过舞蹈也可能与歌相結合。中国古代尽管舞者不歌，歌者不舞，但舞者在場上舞，歌者在一旁唱，就和我們現时的"伴唱"差不多的样子，歌和舞仍然是配合着的。日本舞者从来不开口唱。至于一个人載歌載舞，只有中国的戏曲是那样。戏曲以歌唱为主，不以舞蹈为主，近年来才逐漸加强了所謂舞蹈动作。事实上，歌时只适宜于比較緩慢簡单的动作，一个演員勉强用太快太复杂的舞蹈去配合歌唱，結果必至两受其害。

戏曲分文戏和武戏——这也可以説是健舞与軟舞之别吧？文戏不能用武戏的身段，如果"游园惊梦"用"三岔口"的身段那一定不行。以前舞蹈学校所演的小舞剧"惊梦"，杜丽娘和柳梦梅，都用了許多武戏身段再加上芭蕾，这当然是新的尝試，但根据中国的习慣，像柳梦梅那样的相公，和杜丽娘那样的小姐，在花园里談情説爱的时候，很难想像会来个鷂子翻

身，来个魁星点斗，再接上一个阿拉貝斯。現在他們已重新改过了。

戏曲的舞蹈动作有悠长的历史积累，不免是程式化的。但都有其生活根据。它是根据我們生活中的动作加工美化、舞蹈化的。出門进門、上楼下楼、摇船走馬自不必說，起霸是穿戴盔甲准备出征时的动作姿态，抖袖是由于寬袍大袖来的。武戏的动作都有目的（有些庸俗的表演例外），并不能以为程式化便加以輕視。而且并不因为有程式就不能灵活运用：同样一个动作有大小、快慢、强弱、剛柔之别，对于剧情和人物的性格感情所起的作用，往往有毫厘千里之差。戏曲的舞蹈动作是很有彈性的，这一点值得我們加以較深刻的体会。还有，戏曲的动作——特别是昆曲和京戏的动作，具有鮮明的雕塑美和节奏感；还有就是它的准确性，其所以能够十分准确，当然基本功夫要下得深；还有就是有明确的目的，把一个一个动作連貫起来，动作要从内心掌握它的分寸。这些也是十分值得我們学习的。

戏曲的动作所謂手眼身法步——有人解釋为手、眼、身、法、步五种，据我的体会是手、眼、身法和步。手是手的动作，眼就是如何运用眼睛，身法指的是整个身体的綫条和腰部的动作，步即步法，就是脚的动作。我們講究手到眼到心到，旣是手到眼到，腰和步必須跟随着，所以手眼身法步互相配合成为一个整体，以人物的性格和感情为貫串，为着达到一个戏剧的目的来灵活地、有机地組織运用，这样每个动作才都能起它应有的作用。如果把它割裂开来，各种各样的舞蹈动作，都只

等于一个字母，单独不能表达一个完整的意思，所以我認为把戏曲中的舞蹈动作分类来教学生是有便利的，但是把許多动作串連起来，即使很美，并不能成为舞蹈艺术。也就是說一个舞蹈节目必有它表现的目的，为达到这个目的而选擇适合的动作，好比做文章选詞造句一样加以組織，使它成为一个完整的艺术品。戏曲当中的舞蹈动作必須符合于这个原则，才能成为好戏。不符合于戏的目的的任何舞蹈动作，不管它技术怎么高，都只是乱动，这一点应当加以注意。

戏曲里头的舞蹈动作，大半是有歌和白伴随着，也有不伴着歌和白的，但不管怎么样，我們不可能随便搬过来，或者选擇一些动作一凑，就使它成为一个舞蹈节目。必須經过消化，根据創作者的意图适当的运用，同时也还必須保持它的特点。戏曲的舞蹈动作也和芭蕾一样，有它独具的特点。

戏曲里的舞蹈动作如果运用适当，擷取一些用在新的舞蹈里也不是不可能的，主要是看能否用得自然，使它沒有拼凑的痕迹，例如"少年爱国者"当中用了武戏的十八棍，并不生硬，"东郭先生"的身段也是比較合适的。

我国民間的舞蹈原来也是很丰富的，遭受种种不断的摧殘，丧失的太多了！有些幸存的，也长期在压制之下，得不到发展，在舞蹈中，女子不能出場，就用男扮女来代替，也有过一些創造，但是在各省不管是花鼓也好，采茶戏也好，一向还是被禁止的。解放以后由于舞蹈工作者的大力发掘，并从事加工整理，各省都有收获。使瀕于消灭的民間舞蹈展开了新的面目，产生了新的希望。听說最近內蒙古自治区就发现了十

三种舞蹈，云南、福建等省也有新的发现，这是可喜的消息。民間还有很多舞蹈的財富，我們决不能听其湮沒，要及时搶救，加以整理，使其能有新的发展，这一工作十分重要。

整理民間舞蹈，我以为应当研究它的生活根据，要尽可能保持它的風俗习慣和地区的特点，不宜随意洗凈它的泥土气息，而以花花綠綠的加工改造，使它面目全非。例如安徽的花鼓灯，原来是新年和节日广場上的群众娛乐，有出場的仪式，有武术表演，有类似杂技的东西，有扮演以男女調笑为主的所謂"小花場"，每个小花場是不連貫的——有的搶板凳，有的搶扇子、搶手巾。場上在表演，其他的演員都和观众一同在旁边看，他們也可以偶然打一打岔，以資笑乐。整个地看，其中有很好的舞蹈素材，却不是一个完整的舞蹈。我們拿来加以新的組織，使它成为一組舞蹈是很好的意图，但如果以小花場为主加以扩大，用好几十对男女青年同时来表演搶手巾和搶扇子，那就不近情理。或者一对在表演調笑，另几对旁边看着打趣，或者輪流照做也都不适当。

各兄弟民族的舞蹈，都有他們悠长的历史傳統，每一个舞蹈都有其生活根据，跟他們的劳动、風俗习慣，跟他們的历史傳統，都有深厚的不可分的关系，由此而形成他們的風格。他們也可以吸收其他民族的舞蹈来丰富自己，把他們的舞蹈推进到一个新的阶段而产生新的創作；但是舞蹈工作者如果要把兄弟民族的舞蹈加工，改变他們原有的面目，那就应当特别愼重。首先就不能違反他們的風俗习慣，要能保持他們的風格，表达他們的感情。例如藏族的跳鍋庄，瑤族的长鼓舞。如

果离开了他們的生活习慣根据，去掉它們的地方色彩，那就艺术价值也沒有了。

兄弟民族的舞蹈大半都是非常健康朴素，生活气息非常濃厚的。这个特点必須加以注意，应当向他們学习。我們是不是也可根据兄弟民族某些舞蹈的情調，采取他們的动作作为素材来进行創作呢？我想这也是可以的。例如中央歌舞团的孔雀舞，标明是傣族的舞蹈。据說傣族很重視孔雀（汉族喜欢孔雀，也仅次于鳳凰），傣族的孔雀舞是单人舞，舞者身上扎一个孔雀尾巴，繩子一拉就可以开屏。現在中央歌舞团的孔雀舞是群舞。一群姑娘們裙子上綉着孔雀翎的花紋。舞蹈有展翅、吸水等的模拟动作，也有跳跃旋轉表示飞翔之意的动作。姿态活潑輕盈，看起来是华美的。这个舞和傣族的孔雀舞，无論是內容和形式、風格都大不相同，这就很难看作是根据傣族的舞蹈傳統，在原有的基础上加工整理出来的东西，这似乎只能看作是創作。可以說是优秀的創作。

舞蹈艺术有它独特的表現方法，它表現的范圍，不如話剧、歌剧那样寬广，更不如电影那样寬广。舞蹈是单独用动作来傳达感情的，舞蹈和雕刻有极为近似之点：雕刻貴能抓住人物一刹那間留下的形象，表現一个感情的頂点。舞蹈可以說是活动的雕刻，它所表現的是感情的高度集中。所以要求一段舞蹈表現政治理論，复杂的事件或者是直接的教訓，生活的自然形态等等，都是不适当的。

把許多段的舞蹈有机地連接起来成为舞剧，它的表現范圍也有一定的限度。舞剧的題材是不可能完全同于話剧、歌

剧的。有的題材适宜于用舞蹈創作，有的題材不适宜，例如工商业改造，选拔先进生产者这一类的題材，不是舞蹈艺术所能表現的，只好讓給話剧和电影。

寓言改編成舞蹈似乎很容易，但效果并不一定好。寓言主要是以假設的故事，来諷刺社会的某些人或某些現象，它并不涉及人物的性格和感情。每一个寓言最后必用两句話点題，少了这两句話，就不醒目。用舞蹈的形式表演寓言，点題的地方就只好听凭观众的想像，这就有困难。“鷸蚌相爭”这个节目，不管舞得怎么好，艺术效果是不高的。蚌、鷸、漁翁三者之間，观众同情哪一方面呢？原来这个故事出自战国策，赵要伐燕，苏代对赵惠王說：“我这次到赵国来从易水經过，看見一个蚌壳在晒太阳，鷸鳥去啄它的肉，蚌壳就夹住了鳥的头，鳥說：‘今天不下雨，明天不下雨，你就死了！’蚌說：‘你的头拔不出，你也就会沒命。’两者相持，看誰熬得过誰，結果被漁翁一同逮了去。如今燕赵相持，我看秦国就要来了。”这个寓言是給两者相持、第三者得利的教訓，是有意义的，作为寓言是有趣味的，有文学价值的，但把它改編成舞蹈艺术品，并不很适当。一个漂亮姑娘扮的蚌壳精，很受观众欢迎，另一个姑娘扮一个鳥，跳得也頗有趣，很难設想它們是两个坏蛋，漁翁也看不出特别值得称贊的地方，而且一个蚌壳夹住那个鳥的头，舞台形象也并不佳妙，我想在一个大的舞剧当中如果有必要，穿插一小节寓言未尝不可。把寓言改編成一个独立的小舞剧，既不容易收到舞剧的效果，也难收到寓言的效果。

关于舞蹈的創作跟舞剧的創作，以及对民間舞蹈和兄弟

民族舞蹈的加工和整理，苏联有极其丰富极为宝貴的先进經驗，我們必須从理論方面、实际方面，更多更好的向苏联学习。还有我們很有必要向东方各国的舞蹈学习。印度、朝鮮、日本、印度尼西亚、緬甸、越南等国民族舞蹈，都有他們优秀的傳統，而且在历史上跟中国也一直有过交流的。如果我們要研究中国的舞蹈史，尤其不能忽略东方諸国的舞蹈，包括中亚細亚諸国的舞蹈在內。

广泛吸收东西各国、各民族的舞蹈，参考借鉴，这对于我們的舞蹈創作，有极大的帮助。現在我們具备着充分的条件，这样来做，我們可以尽量学习，尽量吸收。舞蹈創作的主要源泉当然是人民的生活，为着培养舞蹈艺术，还必須多多的向姊妹艺术学习，音乐、雕刻、繪画、戏剧、文学，都跟舞蹈艺术有密切的关系，舞蹈要求思想感情和形象高度集中，这和雕刻一样；舞蹈要从繪画当中学得人物造象、构图、运用色彩的种种技巧；舞蹈应当有詩的境界，舞蹈艺术离不开詩，它和詩是相依为命的；舞蹈跟音乐血肉相連，有了舞蹈必有音乐。是有了舞蹈配音乐呢？还是根据音乐創作舞蹈呢？我認为都可以，这不成为爭論的問題。还有就是舞蹈家是不是应当向戏剧学习呢？我想烏兰諾娃有一段自述是最好的答案。

珈丽娜·烏兰諾娃在她的“一个舞剧演員的自述”中談到，她有一个話剧演員的朋友伊丽査維塔·季梅，她常以极其敏銳的辨别力，来分析烏兰諾娃所扮演的角色，指出失敗和成功之处。烏兰諾娃說：“我覺得对我来說，沒有比这个更宝貴的了。”她还說：“有人告訴我应該使我的舞蹈更加富有表情，

我不知道該怎么做。季梅告訴了我欧狄塔(白天鵝)应有的感覺是什么，并把那种我甚至沒有設想到的感情变化的細微之处講給我听，我也确实逐漸了解到一切戏剧艺术都有着一个共同源泉。”这一点非常重要。对姊妹艺术的表現方法深刻体会，用来启发自己的心灵，鍛炼技巧，并不等于硬搬，硬搬的思想是絕对要不得的。

后来烏兰諾娃扮演的欧狄塔更加成功了，她說：“假如沒有我的‘成年的教育’所賦予我的一切，假如不是我在季梅那里学习着、思考着，我不知道我是否可以得到这样演出中的成功。’

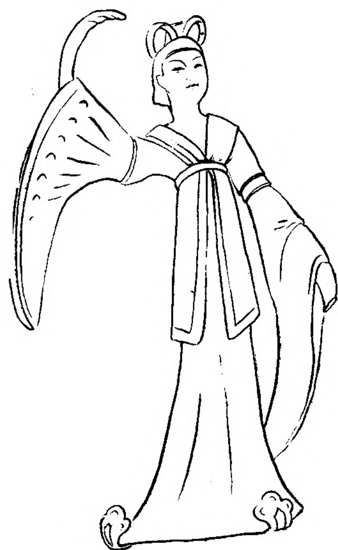
所以我覺得舞蹈艺术是最难的艺术，一个舞蹈艺术家要有本身业务的基本鍛炼，要有丰富的生活經驗，要有較深的文学艺术修养，还有更重要的是要懂得馬列主义美学的基本原理，和社会主义現实主义的創作方法。这一切都能从姊妹艺术取得最好的、最实际的帮助。

中国是一个幅員广闊、人口众多的国家，有几千年輝煌燦烂的文化。就舞蹈艺术部門来講，尙沒有一部中国舞蹈史，舞蹈工作者应該把研究整理中国的舞蹈历史作为自己的責任，今天趁着全国各专业团体在这里，我想向大家呼吁，应該开始这件工作。从文字記載、图录、出土的明器、繪图、雕刻、壁画、拓片等材料中，从現在各兄弟民族、各地区保存着的活材料中，一定能发掘整理出很宝貴的东西。研究工作首先是占有資料。各地区流傳的舞蹈应記录其特点、沿革、故事傳說、服飾、音乐、歌詞，这些都是极重要的資料。我們可以算一笔帳，

古代有多少种舞蹈，現存多少；还有近代的、現代的舞蹈，都要加以系統的整理并給予正确的估价。希望各地区歌舞团的同志們重視这項工作，不妨成立小型的研究組，就本地区的舞蹈艺术进行調查及收集資料，可以从民間流傳的舞蹈中，看它与古代舞蹈的継承关系。希望各兄弟民族都写出他們的舞蹈史，如果各兄弟民族各地区的舞蹈工作者把收集研究整理当地舞蹈的工作做好了，那么写一部中国舞蹈史也就比較容易。这件事不是少数人能完成的。現在舞蹈研究会成立了中国舞蹈史研究小組，这不过是一个开始，我們要研究中国古代的、近代的和現代的舞蹈，有的可以从古到今看它的变迁，有的应当从現在追溯上去。我們現有的資料还很不够，我們要完成一部中国舞蹈史不仅要研究本国各民族的舞蹈，同时应当研究印度、朝鮮、日本、中亚細亚以及伊朗的舞蹈。这是个十分艰巨的工作，所以想先写一个大綱，再求逐步开展工作，写成一部比較完整的書。这也是要大家合作来完成的。这不仅要依靠舞蹈界，而且还要依靠音乐界、美术界的专家們，历史学家、民俗学家、考古学家們的帮助。

以上所談的都是如何継承傳統的一些問題，每个問題都值得我們仔細来研究，我只能凭我的感想把这些問題提一提，供各位同志的参考。希望能够引起普遍的注意。提得对不对，請各位同志批評指教，好在在学术研究方面，提錯了可以根据大家的批評来修正。

1957年1月



唐 俑



唐 俑



春 鶯 囀

（原載朝鮮“进饌仪軌”）



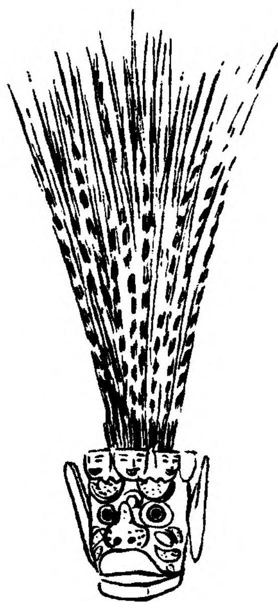
韓熙載夜宴圖中王屋山舞“綠腰”

野 蜂臨摹



劍　器　舞

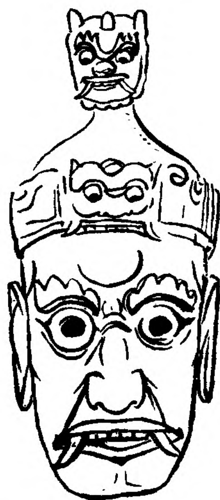
（原载朝鮮"进饌仪軌"）



諸　　侯（儺舞面具）



猪　　咀（儺舞面具）



开　口　鑼（儺舞面具）

試談唐代舞蹈

隋末的农民起义促成了唐的統一，在久經丧乱之余，国家統一是符合当时人民的愿望的。李世民看到了历代农民暴动的威力，知道过分的剝削，过分的使用人力，必然动搖統治的根本，导致灭亡。不由得想起："民犹水也，君犹舟也，水可以載舟，亦可以覆舟"的古訓，对农民作了若干的讓步。农民得到喘息的机会，便发揮了巨大的力量，恢复并发展了生产，使社会經济得到了繁荣。同时各种手工业冶金工业、对內对外貿易都很发达。政治局面趋于稳定，經济力量发展。在軍事方面，对抵抗突厥和吐谷渾的入侵取得很大的胜利，唐帝国便成了当时世界上最强盛的国家。由于經济的发展，文学艺术也得到很大的推进，呈現着新的面貌。就音乐舞蹈而言，在中国过去的历史上，唐代是最繁盛的。

唐代舞蹈艺术集周、秦、汉、魏、晋南北朝以来舞蹈艺术之大成，并有很大的发展；宋代的乐舞，絕大部分繼承唐制；元、明、清三朝对舞蹈艺术很少发展，而且日趋衰落；因此我們認为把唐代弄清楚則上及周、秦，下至明、清的舞蹈都容易找到綫索。

我們的研究資料是根据历史文献（包括乐書、音乐志以及小說、笔記、詩歌等有关舞蹈的記載），各类图片、明器等，此外

并参考現在民間、各民族以及东方諸国的舞蹈。还有就是我們認为在我們的戏曲里，保存着很多中国古代舞蹈的傳統，很有参考印証的必要。

关于唐代的舞蹈，想就以下几点来談：

一　对前代舞蹈艺术的繼承和发展

隋統一天下，南北朝遺留下来的乐舞百戏集中起来。唐承繼了隋的全套。

北朝（北魏、北齐、北周）的乐舞，由于那里的統治者多是胡人，所以盛行着中亚細亚以及現在新疆一带傳来的“胡乐”（汉族音乐仍流傳民間）。南朝保持着汉族乐舞的傳統（也受胡乐的影响）。隋初把南北双方的乐舞加以集中整理，組成了七部乐——国伎、清商伎、天竺伎、高丽伎、龟兹伎、安国伎、文康伎。到隋煬帝把七部乐加上疏勒、康国两部乐发展为九部乐——清商、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国、礼毕。这当中清商是汉族的音乐，所謂中原旧曲。国伎，就是西凉乐，这是西域乐和汉族音乐混合起来的音乐。北魏时即称为国伎，隋初沒有改名，到煬帝时就改称西凉伎。无論是七部乐、九部乐，每一部都有好些曲子，有的曲子有舞，有的曲子沒有舞。古代称什么“乐”多半包括舞而言。百戏当中除杂技之外也有歌舞，有些舞是由杂技演变而成的。音乐舞蹈比較难于保存。杂技不管是中国原有的，或是外来的，都来自民間，也容易流傳在民間，而且每一种技艺都用人不多，比較易于演出也易于

移动，也容易傳留。隋朝的百戏規模相当大，花样也相当多。隋煬帝为着对外人夸耀，曾于大业六年在洛阳端門街大陈百戏，通宵达旦，戏場周圍五千步，參加的艺人一万八千。乐工的集中是在大业二年就开始的，隋煬帝把乐工們組織起来，成立一个机构叫太常寺，还招了許多学生称为博士弟子，傳授技艺。

隋煬帝大业十二年(616)第二次到江都(揚州)，这时候各地的农民起义軍已經很盛，大业十三年(617)五月李淵在太原起兵，十一月进长安，立楊侑做皇帝，第二年三月煬帝在江都被宇文化及所杀，李淵自立为帝。他的兒子李世民在几年之中就打破了群雄割据的局面，完成了統一。长安和洛阳都沒有經过什么破坏，許多文献得以完整的保存下来。在音乐舞蹈方面最难得的是当时乐工里面許多高手都在，像白明达，安叱奴，王长通等演奏都很精妙。在雅乐方面就有像祖孝孙那样的专家。我想把全国的乐人集中起来，有才能的艺术家一定不少，可是留下名字来的只有几个，因为史家只把最杰出的或是皇帝最寵幸的記了下来，而在封建社会賤視乐人，天才被埋沒也是极平常的事。至于舞人留名的更少，但人数却是很多。过去对舞蹈艺术保存記录可以說完全沒有办法，国家也从来沒有誰把一套舞蹈从头到尾画下来，詩賦所傳很难知道它的眞实形象，所以不管怎样精妙的舞蹈艺术，只要人一死就沒有了。即使公孙大娘舞"劍器"，有弟子李十二娘傳其芬芳，再傳也就薪尽火灭。唐朝把隋所集中的那帮乐舞艺人接收过来，把晋以来流傳下来的乐舞艺术滿盘子端过来了。武德初沒有来得及改制，宴享仍隋之旧。到了太宗朝就有了改变和发展，其

中有新加入的，也有創作。例如燕乐中的"景云乐"、"庆善乐"、"破陣乐"、"承天乐"都是創作，每一个都有舞。"高昌乐"便是征高昌(現在的吐魯番地区)时所得到的乐曲，从这里也可以看出一方面繼承了前代的东西，同时进行創作，也不断从外族吸收了些新的乐曲和舞蹈。到了高宗朝(677年左右)十部伎就改变成为坐部伎和立部伎。立部伎八部："安乐"、"太平乐"、"破陣乐"、"庆善乐"、"大定乐"、"上元乐"、"圣寿乐"、"光圣乐"。坐部伎六部："宴乐"、"景云乐"、"庆善乐"、"破陣乐"、"承天乐"、"长寿乐"、"天授乐"、"鳥歌万岁乐"、"龙池乐"、"小破陣乐"。以上每一部都有舞，舞的規模有大有小，性質也有不同。例如立部伎"破陣乐"舞的人多，坐部伎的"破陣乐"舞的人少，"小破陣乐"是玄宗所造，舞者只有四人。这些乐的內容将在分論中詳談。但是坐立部伎有一个特点，尽管乐調当中有外来的音乐，但是龟茲、康国等等的名称都沒有了，用的都是乐曲的名称，而原来的各种乐曲互相影响、浸透，經过了一定的时期已經混合融化，逐漸成为中国自己的东西，而其中的舞即使是外来的，也有变化；而且有了許多新的創作。

总的說坐立部伎的乐舞，主要是用于朝会宴享，当然其中也有輕歌妙舞。此外还有专为娛乐的，艺术性特别强的舞蹈：其中也有傳統节目如"明君""白紵"之类；也有外来的，如"柘枝"、"胡旋"之类；而創作的舞特别多，如"霓裳羽衣"、"春鶯囀"、"綠腰"(亦称"六么"或"录要")等都是大家比較熟悉的。

用于宗庙祭祀的所謂雅乐是由祖孝孙等搞了一套，但是尽管那些制礼作乐的老先生們，动不动就說要繼承周朝的韶

舞，上追三代，这都是靠不住的。唐朝的雅乐就有俗乐和胡乐掺杂在当中，李世民所作的"破陣乐"就是显明的例子，因为他做了皇帝，"破陣乐"也变了雅乐。祖孝孙等所搞的一套，在仪式和配器运用鐘、鼓、琴、瑟之类，都說是參考周礼的，歌詞乐章都編制过新的。因为对前朝皇帝的頌歌已經不适用了，所以非有新詞新歌新舞，以表彰皇帝和他的祖先的功德不可。封建时代的皇帝是代表国家的，宗庙祭祀的乐舞也就是以代表国家尊严而存在，最初也不能說毫无意义，越到后来变成純仪式，便完全僵化了。从唐朝的雅乐看就很显明。

还有一点想附带在这里談一談，李世民这个人在过去許多皇帝当中却是一个有雄才大略的軍事家和政治家，他对音乐很重視，也有一套見解。有一天談起音乐，御史大夫杜淹說："前代的兴亡实由于乐，陈将亡就有'玉树后庭花'，齐将亡就有'伴侶曲'，听着就心酸，这就是所謂亡国之音。"李世民說："不然。声音能感人是自然的道理，所以心里欢喜听着就欢喜，心里难过听着就难过。所以悲欢之情在于人心，不在于音乐。"他又說："国家的兴亡在政治。将亡的国家，人民生活必然是苦，所以他听到什么音乐都感到悲哀，难道說乐声哀怨能够使欢喜的人也悲嗎？"又說："現在'玉树后庭花''伴侶曲'都現成的在这兒呢，奏給你听听看悲不悲？"（李世民反对把音乐神秘化，但忽略了音乐的表現力和它的作用。）魏徵在一旁附和着李世民，因此祖孝孙就說：陈梁旧乐杂以吳楚之音，周齐旧乐大半是胡乐；所以就斟酌南北，考以古音，作成大唐雅乐。李世民頗以为然。他用当时流行民間的乐曲杂以龟茲之声，所作的"破陣

乐”也就变成了雅乐，他很高兴，感慨的說：“‘破陣乐’不过在軍队里头随便演奏的，想不到成了雅乐！”他又說：“以前因为經常有战爭，就作了这么一个曲子，尽管粗獷一些不大文气，可是建功立业由于战爭，今天演奏这个曲子，表示不忘本之意。”有一个臣子封德彝說：“陛下以武功定难安民，‘破陣乐’表彰功德为后世之壮观，非文仪所能比拟。”李世民說：“以武功定天下，还是要以文德来安天下，用文用武随时而定，你說文的不如武的那就錯了。”根据以上李世民君臣应对的話，大致可以看出唐代乐舞发展的指导思想。显而易見所謂“斟酌南北”就是把当时流行的中原音乐和外来音乐融会貫通。“考以古音”可以解釋为追溯傳統。还有就是要求乐舞为政治服务。再有一点我們認为很有意思的，唐代的雅乐旣滲杂了俗乐又滲了胡乐，这在当时幻想上追三代的雅乐家的老先生們可能大不謂然（在隋代关于雅乐的問題曾經有过多年的諸儒爭論），但是在唐朝开国那种新形势之下，音乐舞蹈上那种新的变化不能不看为是一种很大的进步。所以只有那样做才行得通。雅乐是庙堂之乐，而当时所有著名的乐工都是搞輕音乐的，专为娛乐的音乐舞蹈，在旧有的基础上有新的发展，也是很自然的。为着保持皇帝的尊严，雅乐跟宴乐不能不分出界限，久而久之，雅乐就变成了純仪式的东西，而日趋于僵化。

二 外来舞蹈艺术的影响

从五胡十六国以来，来中国的外国或外族人不断增加，到

唐代和中国人杂居的胡人，在长安和洛阳就不少，——单洛阳就有万余家。此外现在甘肃省的武威、酒泉、敦煌一带以及南方的广州等地，也有很多。唐朝立国之初經常受到突厥、吐谷渾、吐蕃的侵襲，所以唐初的对外政策一方面是用兵，一方面是怀柔，此外为着伸張国力，也曾进行过侵略性的远征。李世民打退了突厥和吐谷渾，又同吐蕃講和，把文成公主嫁給吐蕃王，結为兄弟。对国內的胡人就讓他們安居乐业，來往做生意，以扩大对外貿易，增加税收。他曾提出"爱外国人同中国人一样"的口号。当时北方經中亚細亚到波斯、印度和罗馬（循着所謂綵綢路和皮毛路）；南路就由海路通印度和南洋諸国以及其他国家。初唐一百年間尽管对內对外的矛盾不断增长，政治逐漸趋于腐敗，作为一个封建大国，还是保持着一定的威望。在这个当中，到中国的商人都获得厚利，归化的也越来越多，他們男男女女在中国安家落戶。在长安城里就有許多胡人开的店鋪，酒館，还有卖吃食的小販。在酒館里有胡姬歌舞侑酒，在服装方面彼此影响，非但是"汉戴胡帽、胡戴汉帽"毫不为奇，甚至于宮中的女子也爱学胡妆，欢喜細腰窄袖。本来在南北朝时期胡乐胡舞早已流行，胡汉杂居既久，則外来乐舞流傳民間也是可以想象得到的。对宮廷来說除掉屬于十部乐中的外来乐舞之外，还不断进貢来的新乐舞，其中如"柘枝"、"胡旋"、"胡騰"盛极一时，而且流傳很久。唐代外来的乐舞盛行，由来已久，一直到安史之乱以后，胡乐流傳更广。詩人們发出慨叹，像元稹詩云："自从胡騎起烟尘，毛毳腥膻滿咸洛，女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。……"天宝末年法曲里滲杂着胡

乐，白居易慨乎言之，这是一方面。另一方面我們也应当看到，唐朝对外来的乐舞也曾有选擇的吸收了某一些，抛棄了某一些，而且把吸收过来的东西不断加以改造，使它适合于自己的爱好标准。經过发展久而久之就完全消化了成为自己的东西。例如“潑寒胡戏”就沒有行开，而它所用的曲子“苏幕遮”和“渾脫”却流傳很广。有些露胳臂露腿的舞，因为風俗习慣的关系沒有吸收进来。“柘枝舞”原来是只有一个人跳的，后来发展成双人舞，名“双柘枝”，由“双柘枝”又变为二女童藏蓮花中，蓮花一开从里头出来起舞的形式。外来的舞蹈最初都是胡人舞的，后来汉人学会了也有了专业舞人，便不断有所发展。“柘枝舞”由唐到宋起了很大的变化，而且傳布的相当普遍，宮廷不必說，达官貴人家里，軍队里头都有柘枝妓，就是普通人也能看到。唐时长沙并不是大都市，也有柘枝妓。可見这个舞逐漸汉化受到大多數人的欢迎。

还有一件事也值得一提：天宝十三年(754)太乐署把許多外来乐調的名称全部改成中国名称，如“舍佛兒胡歌”改为“欽明引”，“河东婆”改为“燕山騎”，“苏莫剌耶”改为“玉京春”，“苏幕遮”改为“万宇清”等等。这种做法也表示着促进外来乐調的汉化。

西域的乐器像琵琶(汉代的琵琶形象和唐代不同)、箜篌、篳篥之类，早在汉代已傳入中国，有些是汉以后才傳入中国的，但是南北朝时代从龟兹、天竺(印度)等地来了許多有才能的乐工，像苏祇婆、曹妙达、曹剛、安叱奴等，把我們对外来乐器的演奏技术提高了很多。原来像鐘、磬、琴、瑟一类的乐器，

比較适宜于节奏緩慢的舞蹈。而像琵琶、胡琴、羯鼓、答腊鼓、都曇鼓之类的乐器，是比較适宜于节奏明快活潑的舞蹈。而且像琵琶那种乐器，比起琴瑟来輕便，变化比較多，容易轉調。和篳篥、横笛、鼓、胡琴等配合起来，对当时舞蹈艺术的发展有很大的帮助，舞蹈和音乐是血肉相連分不开的，也可以互相影响。唐代的舞蹈創作多半是先有乐曲后有舞蹈，而这些舞曲大半滲杂着西域音乐的成分，由此可見在唐代，外来的音乐和乐器給我們的舞蹈艺术以不小的影响。而我們是善于吸收运用的。

三　和国外以及兄弟民族舞蹈艺术的交流

唐代和国外的来往頻繁，經济和文化的交流比前代更多，外来的乐舞也比南北朝和隋有所增加——有的是商人带来的，有的是朝貢来的，还有就是侵略战爭掠来的；当时和中国有来往的国家有拂林（大秦即罗馬），天竺（印度）、真腊（柬埔寨）、驃国（緬甸）、扶南、林邑（越南）、南詔（云南）、高丽、新罗、百济（均屬于朝鮮）、日本、吐蕃（西藏）、高昌（新疆吐魯番）、于闐（新疆于闐）、龟兹（新疆庫車）、疏勒（新疆喀什噶尔），康国（撒馬尔罕）、石国、鮮卑、吐谷渾等。十部伎中六部是外来的，此外还有来自外国而不屬于十部伎的。当时不会懂得文化交流以資借鉴，只是以大国主义的作風造成万国来朝的形势，把外来的音乐称为四夷——东夷、西戎、南蛮、北狄——之乐。可是无論是音乐、舞蹈，受外来的影响很大，在一个相当长的时

間里广泛流行，逐漸消化变成了自己的东西。有些乐曲和舞蹈的創作，尽管含有外来乐舞的成分，在当时也看不出显著的痕迹，甚至分明是外来的如“柘枝舞”，当时因为中国人学会了，就認这个舞是中国的。“破陣乐”最初大家都听得出来有龟兹乐的成分，后来就忘了。“春鶯囀”是龟兹乐工白明达作的，經过一个时期也就分不出是否有龟兹乐的風味。从外来的艺术当中吸收些好的东西来丰富自己，是应該的，但封建統治者也并不是有意識那么做的。外来的乐舞，有的是先进宫廷后流傳到民間，有的是先在民間流行后进宫廷，例如“胡旋舞”是不是在康国进胡旋女以前，在胡汉杂居的地方就已經有了呢？“西凉乐”大家都承認是胡汉相混的音乐，到了唐代已經成熟了，必然是流行民間已久。人民根据自己的風俗习慣，耳目視听的爱好，也还是善于选擇、吸收运用的。

十部伎中外来的六部，可以肯定都有舞蹈，但是記載不明确。即如天竺乐对我們研究中国同印度的文化交流是很有关系的，但是資料非常少。印度的乐曲西汉时就已傳入中国的有摩呵、兜勒两曲，李延年根据这两个曲子造新声二十八解(就是二十八段)。有人說胡笳曲里的婆罗門引、明光曲、僧寳吟等都是梵曲，大約可信。隋書音乐志載：張重华据凉州时，天竺經过四道翻譯貢来乐舞，歌曲有“沙石疆曲”，舞曲有“天曲”，乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、銅鼓、毛員鼓、都曇鼓、銅鈸、貝九种，乐工十二人。唐書音乐志說：隋朝的天竺乐在唐朝还存有。乐工着皂絲布头巾，白練襦，紫綾袴，绯帔；舞者二人，辮发，着朝霞袈裟，行纏(大約是裹腿)碧麻鞋。乐器有

銅鼓、羯鼓、毛員鼓、都曇鼓、横笛、凤首箜篌、琵琶、銅鈸、貝十种。比隋書所載多了篳篥、羯鼓二种，少了一样五弦。唐書又說毛員鼓、都曇鼓那时已經沒有了。印度的乐舞傳到中国，隋唐的記載只有这些，但相信絕不止此。商人来往或間接从驃国、扶南傳些过来，很有可能。"霓裳羽衣曲"旣是由"婆罗門曲"改編，而"婆罗門曲"也是由凉州傳来，可見印度古曲傳来中国并不如官書所載那么少，而且当时对外国人一概称胡人，乐就称胡乐，究竟是什么地方的乐，写書的人也无从周諮博訪。例如"潑寒胡戏"又叫"苏幕遮"，書上只說"駿馬胡服"是胡人搞的玩意，但沒有說明是那国人搞的。实际潑水是印度的一种風俗，因为处于热带，天热就希望下場雨得些凉爽，所以每下雨大家都赤脚跑到室外淋雨，并互相潑水为戏，这就叫"苏幕遮"，就是聚会的意思。我們史書上所記載的潑水乞寒一定是翻譯的不妥当，应当譯为乞凉。所謂"潑寒胡戏"当是印度人带来的。敦煌壁画飞天、伎乐天等所画赤脚露臂的舞女，究竟画家見过画出来的呢？还是从印度傳来的画本临摹的呢？我想很可能是有这样的印度舞蹈来过中国。对印度是这样，对其他国家的乐舞有的連东鱗西爪的記述都很难找到，不仅如此，就是对本国的音乐舞蹈也沒有系統詳細的述說。唐朝有些乐舞傳到了日本，現在保存着的有"破陣乐"（舞者四人披甲执戟）、"賀殿"、"兰陵王"、"胡飲酒"、"北庭乐"、"万岁乐"、"甘州"、"春庭花"、"赤白桃李花"、"太平乐"、"打球乐"、"五常乐"、"还城乐"、"拔头"、"苏幕遮"、"团乱旋"（舞亡）、"苏合香"、"春鶯囀"、"皇麞急"、"見蛇乐"等，大半都有舞譜有画片，

当然舞譜不一定是唐朝的，是由日本整理的，服装和音乐在千年以来絕对不能够沒有改变，而且根据日本民族的風俗习慣把这些乐舞曾經加以发展也是很自然的，但旣是保存下来，原来的形象也絕不会完全磨灭。如“賀殿”、“春庭花”、“見蛇乐”、“五常乐”等都不見于中国記載，“赤白桃李花”我們只留下名称，是怎样一种舞，看了日本的記載才知道的。

隋的九部乐中已設有高丽乐，唐代仍旧。唐初侵略高丽、百济，一直打仗，所以談不上什么正常的文化交流，后来关系有所改变。据高丽史乐志：宋代徽宗朝贈給他們新乐，乐器之外还有冠服等。明万历間贈送給高丽“乐学軌范”一部，其中有各种乐舞的图說，这个書我們已經早沒有了，朝鮮还保存着。此外还有朝鮮李朝所出的“进饌仪軌”一書，舞的图說比“乐学軌范”更为詳备。这两部書所記載的大多是宋代的乐舞。宋代繼承了唐的乐舞，有所发展也有新的創作，我們从宋的舞蹈来研究唐的舞蹈是一条比較近的綫索。目前最好的参考資料，以上所說的两部書，可以說是很难得的。这两部書所載中国傳去的舞蹈大約有十七个，其中如“抛毬乐”、“五羊仙”、“春鶯囀”、“舞山香”、“劍器”等显然是唐代的，至少还保存着若干唐代舞蹈的面貌。还有象“蓮花台”那是宋代就“双柘枝”发展而成的。我們很难从这个舞知道唐初“柘枝”那样的健舞的風貌，但总是一脉相承，总还有点依稀仿佛的样子存在吧？

但唐初的“柘枝”健舞，看今天烏兹别克民間舞，不妨設想其大致。

中国自古以来就是个多民族的国家，各民族间的音乐舞蹈不能沒有交流；到現在边疆的兄弟民族还保存着古代舞蹈的优良傳統。根据敦煌壁画唐代張仪潮（唐武宗841—846年）出行图和宋国夫人出行图，仪仗中有舞队，看舞队的动作和服装和現在藏族的舞蹈相去不远。广东連县瑤族的"长鼓舞"和敦煌壁画所繪的长鼓舞动作姿态差不多就是一样。苗族的"猴鼓舞"鼓的样式和汉代磚刻上建鼓的样式很相似。从这些地方可以看出各兄弟民族和汉族在舞蹈艺术方面交流的痕迹。这方面的研究很不够，今后还得好好儿下些功夫。

四　唐代的舞蹈創作

唐代舞蹈的創作，从文字記載当中找得到名称的約有四五十个，想来不只这个数目。官書所載主要是祭祀宴享的舞蹈；詩人所咏叹的只不过是少数自己所喜爱的，乐工和舞人不会把自己的作品記录下来。尤其是舞蹈，除掉不大完全的舞譜之外，过去还沒有記录保存的方法，也和音乐一样全靠口傳心授，照着师父所教的勤修苦練死記下来，如果师父留一手，那一手就沒了。羯鼓录載：有一个太常乐工会打羯鼓，有一个曲子少了結尾一段，怎么也补不上，后来好容易遇到一位行家教給他，才学全了。舞蹈也是一样，沒有人教学不会，有些巧妙的地方，还得名师指点，而且全靠舞者自己的身体来表現，身体只要一受伤，表現就断了，死了就更不用說，所以特别容易亡失，亡了就再找不着。有些流傳較广的，可能在民間散散落

落地世代相傳保存一些，傳統也由此賴以不斷。有些流傳到外国，反而比較完整地保存下来，但这也不过宮廷宴享的部分乐舞。我們現在从历史文献当中找到一些乐舞的名称，絕不能說不見記載的就沒有好的創作。即以現在为例，如果不是貫彻着百花齐放的方針，那就許多地方戏里的好戏也无从发現。因此单靠过去的文字記載，来估計唐代舞蹈創作的数量和質量，那很难得到全面的答案。但就現在所知道的，都是比較有名的，那也就相当丰富，而且傳播的范圍相当广。最显明而有記載可据的如朝鮮和日本都还保存有唐宋的乐舞，尽管不一定完全是原来的面貌，却是研究唐宋舞蹈史很可宝貴的参考資料。

（1）唐代的舞蹈創作，首先不能不談到“破陣乐”，这原来是作战时的軍歌，貞观七年(633)李世民根据作战时队伍的进退回护、突破、包抄等行动編制成舞。他先画出个队形图叫“破陣乐舞图”，讓起居郎吕才訓練一百二十人，穿着盔甲，拿着戟，照图排練，赶排了八天，在元宵节那天演出了。这个舞的队形据說是左圓右方，中間展开，两翼迂回，屈伸交錯，首尾相应，以象战陣之形。舞分三大段，每段有四个变化，所以后来改名“七德舞”。这个舞的乐曲是由民間流行歌曲，滲杂着龟兹乐制成的。乐器以大鼓为主，音乐志說它声振百里，动摇山谷。可見是相当粗獷雄渾的。歌詞在軍队中可能是随口唱出来的，詞句原来不很典雅，立国之后就讓魏征、虞世南等再制歌詞。这个曲子可能也有些加工。大約舞的組織主要是队形变化，还有就是随乐曲的节拍或快或慢，表演进退刺击之容。

李世民說：观察敌陣就知道敌人的强弱，以敌之强攻我之弱，我退不过数十百步，我用强力攻敌人的弱点，那就要追到敌人后边打垮它，这样常常取胜。“破陣乐”这个舞是根据他的战略战术思想制成的。因为有生活根据，所以就感到眞实而亲切。而他的目的就是夸耀武功，增加威望，的确也收到一些他預期的效果。演出的那天，文武群臣看了都非常兴奋，肃然称賀，許多外宾加入同舞。在国内起了一定的影响自不容說。玄奘到印度，中印度的戒日王見了他就說：“摩呵至那国（即中国）有秦王天子（李世民）早怀远略，兴大慈悲，拯救众生，平定海內，远近聞風，慕化称臣，百姓們都唱‘秦王破陣乐’，我早就听說了。”东印度的迦摩縷波国的拘摩罗王問玄奘：“現在印度諸国多有贊頌摩呵至那国‘秦王破陣乐’的，我很久就听到那个国家，就是您的貴国嗎？”玄奘說：“是，这个歌就是歌頌我君的美德的。”可見“破陣乐”当时在印度很有名，一定是来往的商人傳过去的。到了高宗朝（李世民的儿子李治），“破陣乐”改名“神功破陣乐”，变为祭祀用的武舞，人数由一百二十人減为六十四人，乐器加了簫、笛等，原来是表現战陣的雄壮的舞蹈，到这里就变成了祭祀的仪式，而且因为祭祀的时間不能过长，所以“破陣乐”由原来的五十二遍，截短成为两遍，原意尽失。同时在坐部伎的燕乐里，弄了一个小型的“破陣乐”，四个人舞，穿的是沿着錦边的粉紅袍褲，已非披甲之旧。乐器用的玉磬、方响、搊箏、箜篌、琵琶、笙、篳篥、簫、銅鈸、鞨鼓、桴鼓等。这个舞虽然还用的是“破陣乐”的名称，性質完全变了，原来发揚蹈厉的气概已經不存在了。玄宗朝又作了一个“小破陣乐”，用的

也是四个人，据旧唐書說是根据立部伎的“破陣乐”改編的，舞人的服装是金甲胄。流傳到日本的“皇帝破陣乐”可能就是“小破陣乐”——四人，着盔甲，执戟，用劍指。后来唐玄宗曾用宮女数百人排演“破陣乐”，据說比太常寺的专业艺人还要美妙。这是怎样一种“破陣乐”虽不得而知，但我想如果李世民活着，一定会大罵这孩子胡鬧，把他廢为藩王。从此以后“破陣乐”也就亡了。

貞观六年(632)李世民到庆善宮他誕生的地方——宴从臣于渭水之濱，賞賜邻里百姓，賦詩十章，由起居郎吕才制成乐曲，称为“功成庆善乐”。令兒童六十四人，戴进德冠、紫褲褶、长裳、屣履而舞，名为“九功舞”。这个舞步伐动作安徐，以象文德，用的是“西凉乐”，最为閑雅。和擂大鼓的“破陣乐”是鮮明的对照。这个舞后来成为祭祀的文舞，修入雅乐，为配合仪式由七遍减为一遍。

“破陣乐”、“庆善乐”和高宗李治所作的“上元乐”，〔上元三年(676)十一月作〕称为三大舞。据旧唐書卷二十九載：“上元乐”，高宗所造，舞者一百八十人，穿着五色云彩的画衣，据說是“以象元气”。据文献通考卷十五載：这个乐有上元、二仪、三才、四时、五行、六律、七政、八風、九宮、十洲、得一、庆云之曲。可見在一个总題目之下，要表現的东西很多。乐有二十九遍，它的舞可能分十几或二十几段。这个舞后来用于太庙，还用于圜丘(祭天)。“破陣”“庆善”在修入雅乐时都有所减，独“上元乐”二十九遍一无所减。有人曾請酌减而减不掉，我想因为它的內容减掉一項就不完整之故。

从三大舞来看，"破陣乐"是歌頌皇帝百战百胜，威震四方的武舞，这个創作有战爭生活的根据，有它宣傳的目的，有雄壮的气派。"庆善乐"是用以表示文德，皇帝功成之日回到故乡，飲酒賦詩，起舞作乐，也表示些乡土感情，生活趣味，其目的是作为天下大定与民同乐，以宣揚統治者的"德化"。至于"上元乐"完全是抽象的东西，它的用意是把天子作为天之子，他不仅能管人还能管天地、阴阳、四时、五行鬼神，他的一喜一怒都上干天象，这不仅由于皇帝自己把自己抬得高出万物之上，也由于臣下阿諛，无法形容皇帝崇高的位置，只好把他捧上云端。后来唐玄宗也曾把"上元舞"加以改編，用大队宫女来演，把祭天的舞变成娛乐的舞，这倒不錯，用宫女来舞可能有些仙乎仙乎之感。

唐高宗还作了一个"一戎大定舞"。他将远征高丽，在洛阳城閱兵，制这个舞以鼓励士气，用一百四十人，披五采盔甲，持槊而舞。显而易見，这个舞是踩着"破陣乐"的路子編的，可是比他爸爸(李世民)打仗搞"破陣乐"的时候，在服装道具上似乎是闊气些，人数也比"破陣乐"多二十人，規模不小，但可惜远征高丽是侵略性的战爭，而且是不必要的劳民伤財。

像那种歌功頌德的舞，以后每个皇帝都要搞一套。至于自古傳下来的那种羽籥舞(文舞)、干戚舞(武舞)在李世民貞觀年間祭祀还用到。例如祭天用豫和，祭地用順和，祭祖宗用永和，都是左手执籥右手秉翟的文舞。有时并用武舞，如"凱安舞"，那是拿着武器干戚舞的。文舞武舞都用八佾，就是說每个舞都用六十四人。这种八佾舞在周朝是很有意义的，所謂"文

以昭德，武以象功”，文舞是表示国家的文化，武舞是表示国家的武力，也和現在閱兵差不多的意思。八佾只有天子能用，諸侯用六佾，大夫用四佾，士用二佾，所以春秋时候魯国的大夫季氏八佾舞于庭，孔子大为生气。到了后代羽籥干戚之舞成了純粹的祭祀仪式，就是皇帝看了也不感兴趣。唐初的文舞用羽籥八佾，到高宗朝因为制了“上元乐”，本想廢掉羽籥，因群臣諫奏如旧保存下来，可主要的还是文舞用“功成庆善乐”，武舞用“神功破陣乐”。而每一个皇帝都有为自己特制的乐舞，每一个皇帝死了差不多也都有不同的祭祀用的乐舞。像武則天的“圣寿乐舞”，用一百四十人，“神宮大乐舞”用九百人，那眞有些夸大狂，还有她宮里头养了一支鳥会叫万岁，便命乐工作一个“鳥歌万岁乐”，舞者三人，戴鴝鵒冠。这些舞都毫无意义，可是在舞蹈技术方面由于艺人們的苦心却有新的創造。如“圣寿乐”要变化队形十六次，每次摆一个字，拼成四句頌詞，这种舞是屬于字舞之类的。后来王建宮詞所咏：“罗衫叶叶綉重重，金鳳銀鵝各一丛，每过舞头分两向，太平万岁字当中。”也就是这一类的。十六变，摆十六个字，是相当要費些意匠的。字舞之外还有花舞，花舞也是集体舞，約有两种形式：一种是手拿着花，另一种是舞者以各种姿势排成花字。这主要也是看队形变化，和字舞是同性質的。

唐玄宗李隆基是个会玩的皇帝，他精通音乐，除了把“破陣乐”、“上元乐”改編用宮女演出外，武后的“圣寿乐”他也改了，还加了些花样。最为人所称道的是舞者回身换衣，据說每件舞衣綉上一大窠花，罩上一件短衫，舞到第二段，巧妙地回

身脱去短衫，忽然显出綉衣，观者出其不意大为惊叹。这可以制造气氛，对舞的本身并沒有十分大的关系。玄宗所作的还有"光圣乐"，舞者八十人，鳥冠画衣。唐玄宗平了韦后之乱，这个舞是把他作为中兴之主来歌頌的。还有一个"龙池乐"——玄宗沒做皇帝的时候的一所房子，忽然地陷成池，水越来越大；就在那里新建了一所宮殿名曰兴庆宮，特制"龙池乐"以为紀念。舞者十二人戴蓮花冠，手执蓮花而舞，据說是非常优雅而美丽。

以上所談的都是队舞，規模最大的九百人。在队舞之中还有个最特别的就是"叹百年舞"又名"叹舞"，唐懿宗咸通中(860)同昌公主死后，皇帝和皇后悼念不已，伶人李可及就作了这个舞，配着凄惻动人的曲調和歌詞，据說听者都流下泪来。这个舞地下鋪着画着魚龙的地毯，舞人盛飾珠翠。有人形容舞后地上珠翠可扫，可以說是一个相当奢侈的抒情舞。李可及是一个多才多艺的人物，会唱会舞，尤其长于詼諧。大中初(847年左右)，女蛮国来朝，使者戴金冠，滿身瓔珞，李可及根据这个編成"菩薩蛮队舞"。

歌頌皇帝那些舞都是規模很大而內容空虛，不管字舞多么巧妙地摆出"圣超千古、道泰百王"一类的标語，就舞蹈本身說是一种枯燥无味的。那些旣不能随便搬演，而且每个皇帝在位的时期都不很长，只要一死，歌頌他的乐舞就失去了效用，所以都不能成为保留节目。有些比較輕便而艺术性比較高的舞蹈，就流傳得比較久远。

(2)唐朝小型娛乐性的舞蹈有健舞軟舞之分，据崔令欽

教坊記段安节乐府杂录載健舞有："阿辽"、"柘枝"、"黄麞"、"拂林"、"大渭州"、"达摩"、"棱大"、"阿連"、"劍器"、"胡旋"、"胡騰"等；軟舞有："凉州"、"綠腰"、"苏合香"、"屈柘"、"团圓旋"、"甘州"、"垂手罗"、"回波乐"、"兰陵王"、"春鶯囀"、"半社渠"、"借席"、"烏夜啼"等。"健舞""軟舞"这个名称从唐代才开始有，可能是由印度来的。印度的舞蹈有健舞軟舞之分，都是单人舞。健舞印度語叫"但得哇"，意思是力量，是男人舞的，不太重視手式；軟舞叫"拉霞"，意思是感情，是女人舞的，重視手式；唐代对健舞軟舞的解釋有所不同，并不以男女分，而是以舞的性質和形态来分的。例如"劍器"、"柘枝"归在健舞之类都是女人舞的。大体凡动作比較爽朗快捷剛健的称之曰"健舞"；动作比較舒徐安詳温婉而表情比較細膩的便叫做"軟舞"。健舞軟舞多半是单人舞，"柘枝"原来也是单人舞，后来才发展成为"双柘枝"的。根据教坊記和乐府杂录所提舞的名称，大致看得出健舞外来的比較多，軟舞自己創作的比較多。健舞軟舞最初好像分得很清楚，及至新作的舞不断增加，有些就难于归类，久而久之也就不提了。

宮廷的队舞看排場看热閙，单人或双人舞那就得看功夫。傳統节目像"明君""兰陵王"就是单人舞，晋朝的綠珠以舞"明君"著名。唐代单人舞的創作如"劍器"、"春鶯囀"、"綠腰"都是非常有名流傳久远的。"霓裳羽衣舞"无論是从白居易的詩或太眞外傳看，都像是单人舞，即使有宮女陪伴着舞，也是特别突出个人的。这个舞流傳到宮外，有的士大夫家或者其他地方都有傳习。这个舞文宗时(827年左右)可能有所发展，据

說隆重宴会时表演此舞，規模頗大，有教坊曾进霓裳舞女三百人之說。

“劍器”是民間的創作，开元初年杜甫还是小孩的时候，就看見公孙大娘的表演。照杜甫的詩“观公孙大娘弟子舞劍器行”看，他見公孙大娘舞劍器是在广場上許多人圍着看，要不然就不能观者如山，小孩子也不能跑了去看。誰傳授給公孙大娘不得而知，也可能就是她个人的創造。她傳的弟子不多，而別人会这个舞的也很少。杜甫在他的詩序里說：“……宜春梨园二伎，坊內人及外供奉曉是舞者，圣文神武皇帝初，公孙一人而已。”劍器舞的是劍还是別的，有不同的看法，据我們的研究，說舞的是劍，最为近似。有人用劍器舞曲舞別的，那是另外一回事。至于清朝人所見舞彩球說是劍器，那不能把千年以下的事和千年以上的事算在一本賬內。这个問題將在后面专題論述。这个舞在当时由民間入宮廷，流行在士大夫間，也在民間各处演出，从杜甫的詩里就看得出需要高度的技术，而且当时許多女子因为看到这个舞，都欢喜学公孙大娘穿上軍装。司空图劍器詩：“楼下公孙昔擅場，空教女子爱軍装。”可見影响不小。

“春鶯囀”是名乐工白明达所作，皇帝听見黃鶯叫，感觉到春天的愉快，他便作了一个曲子，配上单人舞，看起来还是有些詩意的。这个舞曾經流傳到日本，后来朝鮮也有了。“綠腰”也是唐时創作的单人舞，它的名称在許多詩文里經常提到，怎么舞法不得而知，但从南唐韓熙載夜宴图里可以看到仅仅的一个动作。“楊柳枝”也还是很有詩意的舞，单人舞或是

几个人舞不得而知。"解紅舞"是用两个女孩子舞，可能是受了"柘枝"的影响創作出来的，和凝解紅詞說："百戏罢，五音清，解紅一曲新教成，两个瑤池小仙子，此时夺却'柘枝'名"，似乎說这个新作的舞比"柘枝"还好。

"霓裳羽衣舞"可以說是我們历史上最有名的舞，它的得名由于楊貴妃，尤其是詩人的咏叹，增加了它的声誉。这个舞曲据說是根据婆罗門曲改作的，王建的"霓裳辞"也說听起来有些像念經："一声声向天边落，效得仙人夜唱經。"这个曲子有佛曲的成分自可想見。采取这样的曲子制舞，无非是想把舞者幻化为仙姬，所以首先从服飾装束設想，創造出仙女的形象：霓裳就是像云一般的裙子，羽衣就是綉着羽毛的衣。所謂"羽化而登仙"，穿上这样的舞衣就有飄飄欲仙之致。要一个美人看她美得难于形容，只好說她是仙子，詩人咏叹"霓裳羽衣舞"就說：萼綠华許飞瓊从天上下来了！这个舞的特点：一开始音乐奏的是緩慢的散板，舞者不动，奏到中序上板，就按着节拍舞起来。节拍由緩而急，舞姿呈各种变化：有时斜拖着裙子好像駕云似的凌波微步；有时像風卷雪花般地旋轉；有时忽然翻身回顧如受惊的游龙；有时又像长上翅膀，要乘風飞去；最后节拍慢下来，仙子回到人間。看来这个舞从編曲、制舞、排身段到服装設計的确是下过不少工夫，总的說也还有些詩意，形象华美，而且和其他的舞不同，变化比較多，艺术性比較高，不象歌功頌德的队舞那样一覽无余，它还是比較有可回味。乐曲由散板入拍，逐渐加快，最后忽然慢下来一收，在当时也認为是比較新穎的。

关于唐代的舞蹈創作略如上述，有的亡失，有的不見記載，无从得其全貌，总的看起来唐代的舞蹈艺术十分发达，繼承前代的不断有所发展，吸收外来的經过消化逐渐变成自己的东西，因此創作也发展了各种形式，可以說一时集中外古今之大成。当然跟現在不能比，我們也不能把今天我們的艺术思想去要求古人。但从唐代乐舞的成就来看，也可見中国人民在艺术方面的聪明智慧和豁达大度、兼容并包的精神。

在敦煌曾經发現唐代的舞譜，可惜不能讀，唐代也还有一种交际舞，謂之“打令”，是宴会时行于宾主之間的一种舞蹈。这类交际用的舞汉朝就有，晋朝也有，是士大夫宴会时的一种礼节，大体主人先舞一舞然后請客舞。汉朝的这种舞似乎还必須要轉，长沙定王舞时不轉，皇帝問他为什么，他說：“长沙地小不足以回旋。”晋朝还有主人不舞讓客舞而弄得不欢的。唐朝的“打令”据說有招、摇、送、接四种姿势，究竟怎样的不得而知，在宋朝就早已失傳了。

五 舞蹈艺术来自民間

（1）以上所談大多是行于宫廷和士大夫間的舞蹈，但不能說所有那些舞蹈都是从宫廷产生的。舞蹈起源于劳动，原始时代舞蹈和劳动是紧密結合着的，祭祀的仪式无非是求丰收、祝胜利，对自然斗爭的表現。后来舞蹈的性質逐漸有变化，形式也越来越复杂，但是古代帝王所造的文舞武舞最初也不是完全脫离生活的，在当时有它的作用。即使唐太宗的“破陣

乐"，最初也并不为歌頌功德，而是应当时战斗的需要而产生的。用的乐曲是当时民間流行的曲調。战斗击刺之容是士兵的动作，歌詞是通俗的詞句，也只有这样才容易在軍队里行得开。进入庙堂之后，乐曲經雅乐专家修改，歌詞由文人修改，舞蹈从新編制，便成了另外的东西，基本东西还是来自民間。

所有舞蹈艺术的积累不是靠封建統治者而是靠艺人，創造、傳授、繼承、发展、傳播都离不开艺人。宫廷的艺术无不从民間而来，有的是經过专业艺人加工美化了，也可能反过来影响民間，有的僵化了便趋于衰落以至灭亡。只有在人民中生了根的东西才能够維持久远。封建統治者把知識当作少数人的私有財产，对艺术也采取独占的态度，所以范圍越来越窄。唐宋以来都有禁舞的条例，也和过去明清禁止乡村演戏一样，大約有三种理由：表面是說怕違农时耽誤耕种，实际一来是由于等級观念，認为舞蹈只能是宫廷和士大夫間的娛乐，平民不得擅用。在上者尽管荒淫无度，对人民便說舞蹈也会有伤風化。尤其重要的是怕借艺术表演聚众起义。不用說这种想法是愚蠢的。封建統治阶級对乐、舞似乎是很喜爱，实則作为仪式的不过奉行故事，作为娛乐的看过就完了，并不給与足够的重視。正史官書只載歌功頌德或者有关皇帝的材料，至于名歌者、名乐工、名舞蹈家，只可能就特别突出的偶然提到。历代以来被埋沒的艺术天才当不知多少。古代的舞蹈举得出名字来的象"巴渝"、"明君"、"白紵"、"兰陵王"、"踏摇娘"、"胡旋"、"胡騰"、"柘枝"、"劍器"、"獅子"、"楊柳枝"、"鴝鵒"等等都是民間的創造。每一种舞蹈的擅长者也絕不止一个人，但誰能

知道呢！

隋唐的乐工都是奴隶，唐朝的太常寺声音人（乐工在“官賤民”当中等級是最高的）因为要参加御前和郊庙祭祀的演奏，不能不把他們的身分提得高一些。偶然也有个别最得寵幸的封了官，但还是被人看不起的。从晋一直到唐宋，門第的界限非常严，高門只和高門通婚，各級的奴隶只能和他同級的通婚。有的大臣犯罪，子孙淪为乐工，就成为奴隶，不作为良家子看待。一般老百姓称为良民。乐工是在良民之下的。歌舞的女子身份就是妓女，宮廷教坊的叫做“宮妓”，招待官府的称为“官妓”，屬于軍队的叫“营妓”，达官貴人家里还有“家妓”。各种的妓女也分不同的等級：宮妓以宜春院的“內人”等級为最高，其次是“宮人”，再其次为“搊彈家”。官妓营妓也分等級，象有名的薛濤就是高等的营妓。有許多的官妓营妓都通文墨，能詩能写能画，能歌能舞，但尽管如此身份还是賤民。官吏們可以随便蹧蹋她們，可以随便拿她們作为礼物贈給朋友。家妓即使已成为姬妾也可以轉贈，甚至于有以爱妾换名馬傳为美談的。唐朝的音乐舞蹈那样发达，男女声音人的功績是不可埋沒的，正由于被賤視的他們的聪明智慧和努力，发揮創造而获得了偉大的成就。

（2）民間的舞蹈在士大夫們的笔下是不屑一提的。散乐百戏可以說全部来自民間，其中外来的也是民間的，他們尽管也有机会在御前表演，可是在乐舞当中等級最下。百戏以杂技为主，其中也有歌舞，有滑稽表演，有的有名的舞是从杂技衍变来的，汉朝的“七盘舞”就是很好的例子。“劍器”原来也可能

是杂技之流，但据杜甫的詩和各种記载，公孙大娘所舞的确是很漂亮的舞蹈，已不同于杂技。百戏集中起来在都城表演，散开来可以到各处地方深入民間。民間的舞蹈艺术，原来是生动活潑，富有生命力的，一入宫廷排場有所扩大，技术有所提高，但是由于种种限止，素朴健爽奔放之美必然有所减少，可是在民間表演的时候，風格仍然会复其旧观。艺术的享受是人生所必要的，即使被封建統治阶級独占了，劳动人民也会不断进行創造。看中国几千年来的历史，歌舞和戏劇从劳动人民中接連不断涌現出来的是多么丰富，不过还沒有很好的总結罢了。

（3）历史最长，从远古到現在还保存着的可以算是"儺舞"和"巫舞"，"儺舞"是专門驅疫鬼的，大約是一年举行一次或两次，后来在民間也有专門儺舞为人求福医病的，有时并作为娛乐，进一步还表演簡短的故事。"巫舞"和"儺舞"不同的地方就是它不仅是驅鬼，并以歌舞迎神，把神迎来了他就装神，同时以歌舞以娛神，并以娛人，末了把神送走。唐代的風俗，送神以后，还把祀神的酒，敬邻里。"儺舞"的規模比巫舞大，可以很多人舞，"儺舞"是戴着面具舞的，現在江西、广西各省还保存着多种木刻的"儺舞"面具。唐朝对"儺舞"的記载不多，只有关于宫廷驅儺的記载。关于巫舞有許多詩人的咏叹。当时盛行女巫，如王建的賽神曲就說："男抱琵琶女作舞"。李賀神仙曲："画弦素管声淺繁，花裙綷縩步秋尘"，生动地描写着女巫的舞态。"儺舞""巫舞"迎神驅鬼，由于古代的人还不懂得病菌傳染的道理，以为都是由于疫鬼作怪，借此以赶走疫鬼，求保平安。

这类的歌舞并不成为宗教信仰，只是由原始时代傳来对自然斗爭的一种風俗。久而久之人們也不大相信，它的祀神的意义减少了，而娛乐的性質增加了。唐宋女巫盛行，以后歌舞的女巫大約是被禁止了，各处跳神的都由男扮女装。"儺舞"还有一个特点就是它表演許多劳动的神，如劈山开路的巨灵，教人耕种的后稷，教人紡織的紡織娘，教人养蚕的嫘祖等，盛情歌頌劳动。"儺舞"、"巫舞"实际上是緊密和人民生活結合着的。人民的生活改变了，思想改变了，表現的方法自然会改变，这是不用說的。到了科学逐漸进步，这类的舞就失掉了意义。

舞蹈艺术从民間創造出来的极为丰富而多采，可是采風的官不理睬，民間艺术家自己不能記录保存，再加以遭遇飢荒变乱之災，而平时又被封建統治者摧毁，丧亡不知多少；有的旋生旋灭，另一方面也旋灭旋生，可是年深月久，終于被講道德說仁义的老爷們作为不良風俗压了下去；但尽管埋藏在地下，种子还是活着的。有些舞蹈和百戏的名称在汉代和宋代都有記載，唐代独闕，不能因此就断定唐代沒有。有些古代的舞蹈流傳在民間的，尽管极不完整，还总有一些遺留在各种艺术表演之中，特别在戏曲艺术里头最为明显。即如我們經常見到的舞龙、舞獅、舞劍、舞袖和其他戴面具的舞蹈等，都来源很远，有的公元前就有了記載，而舞蹈是在記載之前就已有了的。現在各兄弟民族的舞蹈，虽由于长期在封建統治下的閉塞和貧困之中，无从发达，但是也正由于他們多数处在边远地区，皇帝对他們管不了那么具体，礼教的束縛也不如中原地区那么厉害，他們有的还保存着比較完整的舞蹈艺术系統。总的

看来，中国的舞蹈艺术无論从那方面說，几千年来在民間一直保持着傳統。有时表面上看是断了，断而不絕，到了光明的时代，优秀的种子經雨露的滋潤，和風的扇吹，就会普遍开出烂縵繽紛的花朵。

六　唐代舞蹈的衰敗

唐代集中了当时中外古今的許多种乐舞，其特点就是：規模大，样式多，色彩丰富，新作旺盛。其中舞蹈和歌唱和詩和朗誦的結合，特别成为中国戏曲形成的主要因素。唐朝乐舞最盛时期只在初唐一百年中，那一时期国势是比較强，經济比較稳定，可是政治和社会都日趋于衰朽。均田制的虛伪面貌揭开了，貴族豪門兼并土地，許多农民破产流离失所；还有就是侵略外国，劳师远征，旣耗費錢財，又使內地杂居的胡人越来越多，而沒有給与适当的安置；劳动人民和統治阶級間的矛盾、民族間的矛盾一天一天的尖銳，两者交織起来，这是主要的。还有，每逢开国之君，多少懂得些締造的艰难，也关心些民間的疾苦，一到兒孙輩，吃的是現成飯，除掉享受之外就会热中于大权的爭夺，李世民还沒有死，两个兒子爭立，李治一死，武后临朝，武后被推翻，接着就有韦后杀死中宗的事情，当权的李家鬧了一套窠里翻。而藩鎮跋扈，斗势爭强，中央政权越来越管不着他們，造成分裂的現象。象安祿山那样的野心家，利用机会干起来。唐玄宗李隆基因为干掉了韦后，恢复了李家的統治，便成为中兴之主。开元天宝，史称盛世，实則是唐朝

极盛而衰的时期。李隆基是天才的音乐家，精通音律，打羯鼓的妙手，但是他不是一个好皇帝——专門縱情声色，过着极淫侈的生活，漁阳鞞鼓一来，他就只好把楊貴妃杀掉逃到西蜀。安史乱后元气大伤，政治上越来越腐朽虛弱，又經过从742年到820年七十余年朝廷与藩鎮（中央政权与地方政权）的长期战爭，到李純时代（820年）好容易削平藩鎮，得到暫时的有限度的統一，可是为时不久，各地大小农民起义，到860年黃巢起义，880年占长安。到907年唐朝就亡了。

政治經济的基础搖动，艺术必然无从发展，何况經过大乱。安史乱后，宮廷的乐工流散各地，有名的李龟年也逃到江南，从此以后因为局面一直动蕩不安，乐舞的規模再沒有可能恢复。唐朝的黃金时代也一去不可复返。白居易的詩說："半朽迎風柳，踟蹰立馬人，开元初种树，长庆二年春。"詩中半朽的柳树就是指的唐朝的局面，事实上这棵树是一直朽下去了。

封建时代那些皇帝和那些貴族富豪沒有誰能創造財富，財富都是劳动人民創造的，他們以为有了权力就有了一切，他們非但对乐舞，就对一切文物，因为不劳而获，得来很易，也就不十分爱惜，暴发戶出敗家子，他們就是一群敗家子。大国主义的虛驕，敗家子的行为，就使人民受到无限的損失，舞蹈艺术的銷亡不过是最小的一端而已。

1959年1月27日初稿

1959年2月1日修改于北京西郊

獅子舞

舞獅子是中国民間普遍流行的一种群众性的娛乐，在新年或喜庆节日，往往有獅子出場。但有时是舞獅，有时是舞龙，有时是舞獅兼舞龙。有的地方獅子比龙要普遍一些。

各地方因为風俗习慣不同，舞獅子也不一定在逢年过节。据說山东有的地方在出殯时舞獅（見中华全国風俗志）；安徽有用獅子到病人房里去驅魔的。这种風俗当然是个别地方的。一般舞獅子，大多是用为年节的娛乐。近三十年来也用于某些庆祝会上。

唐朝以前很少談到獅子舞。在唐朝，獅子舞是屬于立部伎的龟兹部。据“乐府杂录”“龟兹部”条說：獅子有五个，叫做“五常獅子”，分五种顏色，每一个獅子有十二个人伴随着，戴着紅抹額，穿着画衣，手里拿着紅的蝇拂子，叫做“獅子郎”。舞时所用的音乐，叫“太平乐曲”。据“通典”里說：“五常獅子”也叫“五方獅子”。獅子本身披着毛衣，舞的时候象其仰俯馴狎之容。每头獅子有两个人拿蝇拂子去逗弄它，另外有一百四十个人跟着这五头獅子歌舞。乐曲也是太平乐。这是唐朝当獅子舞进入宫廷时的盛况。当时除宫廷外，獅子舞在軍队里也很流行，許多边将都欢喜它，同时散入民間，为大众所接受了。



河北保定专区的獅子舞

叶淺予速写

白居易西凉篇里所說："西凉伎，假面胡人假獅子，刻木为头絲作尾，金鍍眼睛銀帖齿，奋迅毛衣摆双耳……"对獅子的形象描写得很清楚。这和我們現在獅子舞中的獅子样子，是差不多的。

照以上所說，獅子舞是从西域来的。那末究竟是从中亚細亚来的？或是从别的地方来的？就难于考証了。至于獅子舞傳到中国的时間，可能在南北朝或隋朝。隋朝的十部伎中，已有龟茲等部。一千多年来，直至現在，獅子舞已經成为和我們人民血肉相連的民族舞蹈。

按獅子产于非洲和南美洲，舞蹈里的獅子的样子，当然跟真獅子的样子不同；它可能是根据傳聞和当时当地的風俗信仰相結合而創造出来的形象。它把一个百兽之王神化了，也艺术化了。

我国各省都有獅子舞，也各有特点。湖南的獅子舞，据我年青时所見，除了跳跃以外，还做些舐毛、搔痒、打滚的动作。"獅子郎"（湖南叫"回回"）戴一个大罗汉头的面具，手里拿把大蒲扇逗弄獅子。但在湖南，獅子舞本身不是主要的节目，主要是比武，每逢獅子出来，后边必有一大群人背着刀枪棒棍等兵器跟着。大部分是表演武术的。如果一个地方出两头獅子，彼此就要避免碰头，不然就可能引起械斗。广东的獅子舞也有相同的性質。可是他們有一种表演叫"采青"：观众把一个紅封包（由大家凑的錢）和一棵青菜，用根竹竿挂到三层楼甚至四层楼那么高，玩獅子的伙伴就用叠罗汉的方式搭成人梯，讓獅子一步一步爬上去，最后玩獅子头的爬到最高的那个人的肩

上。等狮子張开口，咬住封包和青菜的时候，打鼓打鑼的人，就高兴得几乎要把鑼鼓打破，观众的鞭炮山崩地裂似地响起来，群众发出狂風暴雨般的欢呼。广东狮子也有跳桌子、过桥等表演。江北的狮子舞是用五張桌子叠起来，狮子从桌子底下穿过再往上爬，爬到最高一层跳下来，这叫做“穿桌子”。听說四川的狮子可以跳十三張桌子。河南的狮子舞听說是由五个狮子組成的，一个太狮，四个少狮，这可能是“五方狮子”的遺意。

北京的狮子，据老舍先生的介紹，多半是棚匠师傅玩的。我在高碑店見过“童子老会”舞的狮子。据說狮子头最輕的六十斤，最重的九十斤。我如果在五十岁以前，必定要去举着試試；那回我可沒敢动。可是只要走近去一看那个狮子头跟脖子上的銅鈴，就知道絕非普通人能举得起的。那一次两位玩狮子的人都是瘦瘦的，但狮子可玩得很活。大約北京的狮子是以摔跌見功夫。一个年青小伙子举着一个八、九十斤重的狮子头还能玩出花样来，那就眞叫不簡单。这和广东的“采青”比起来当然是另一种功夫。

在这次全国民間音乐舞蹈会演的节目里，我看到了保定的狮子舞。狮子是加工制造过的，形象頗为美丽。最难得的是前后两个人合作得非常好，讓人看着不感到是两个人，只感到是一只狮子。而且是一只健康美丽活潑可爱的狮子。他們跳的是五張桌子；可是在桌子上不叠桌子而用板凳。他們的攀高和跳跃都非常干净，沒有不够也沒有多余，而且一个动作和一个动作接得很紧，輕捷、流利而准确。“狮子郎”用綉球引着狮子做各种表演，彼此的感情是連貫的，所以看上去不会感

觉生硬，这是难能可貴的地方。

一般的獅子大半都只用一幅布，画上毛紋；为着跳跃的便利多半不用尾巴；主要是看玩獅子头。可是这一次保定的獅子舞，很注意后部。后头那个人非常着重，当玩头的人跳跃和獅子前脚踢起来的时候，后面那个人所担的分量是很重要的；这不但要气力頂得住，而且要使獅子的前半身和后半身配合成为一个整体，这才显得那獅子是有生命的、有感情的。我們所求于雕塑和舞蹈的不也就是这些嗎？所以說保定的獅子已經不仅是武术的表演而且是艺术的創作了。

广东的“獅子郎”也跟湖南一样戴个大和尚头，不过他們不叫“回回”而叫“达摩”，手里有时拿拂尘，有时拿蒲扇，有时也拿一个綉球，做許多滑稽的动作和表情。这一次保定的“獅子郎”是一个北方的农民装束，不戴面具，显得也頗自然。尽管世界上絕对沒有这样一种獅子，可是只要你舞得活，舞得有感情，也就变成了一个有生命的創作，不会因形象的夸張而妨碍想象的眞实，观众似乎感到的确有那么一种猛兽，被人在馴服着。因此“獅子郎”不戴面具也并不显得很不調和。不过我以为“獅子郎”的动作还可以更夸張一点，如翻跌、筋斗、跳高之类的武功似不可少。这样会更調和，会增加更多的趣味。

獅子舞在民間流行了千数百年，是純粹的民間艺术，它表現着体力和智力，是健康的、美丽的、值得加工整理的一个舞蹈。我們古代的獅子舞既用“太平乐曲”，我們現在除了大鑼大鼓之外，是不是也可以加奏一些管弦呢？

1953年4月

看了苏联舞剧"巴黎圣母院"以后

凡看过苏联国立莫斯科音乐剧院的芭蕾舞剧"巴黎圣母院"演出的人，都会受到深切的感动，我就是其中之一。

这个舞剧是根据法国十九世紀浪漫派作家維克多·雨果的长篇小說"巴黎圣母院"改編而成的。这一部小說的中譯本有四十万字，这样长的一部小說改編成舞剧，两个半小时演完，如果不是实地看到演出，很难相信能够做到如此的集中和概括。

这个舞剧运用了小說中的主要情节，理出了故事发展的一条明显到一見就能了解的綫索，通过几个主要人物极其鮮明、极其生动的形象和貫串动作，充分地表达出作品的主題思想。

雨果的原作以极大的憎恨，无情地暴露了中世紀宗教权势統治的黑暗，和貴族阶級的卑鄙齷齪荒淫无耻；統治者对待人民殘酷到不可思議的地步，被統治的人民就只有忍冤受屈、度着悲惨的岁月。当时的审判制度所表现的只是混乱、恐怖和审判官的昏憒糊塗。草菅人命的审判官，經常輕描淡写地判决死刑，作为鎮压人民的工具。絞刑架上經常一排一排地挂着冤屈者的尸首。舞剧中的女主角爱斯密腊耳达就死在巴



"巴黎圣母院"中的爱斯密拉达

李克瑜速写

黎圣母院前那个絞刑架上。雨果对当时被压迫的人民表示着深切的同情。

这个舞剧表达了原作的人道主义精神，充分地显示出这一作品的人民性。非但如此，这个舞剧极力尊重原作，同时也把过去浪漫主义創作方法不健康、不大近人情的描写部分洗刷干净；有力地揭露了道貌岸然的圣母院副主教和满身金光燦烂的貴族的伪善、堕落的本質和猙獰的面目。同时体現了健康的善良的人民形象，突出了阶級矛盾。原作的創作方法代表着十九世紀的浪漫主义，现在这个舞剧的創作方法則是社会主义現实主义的。这个舞剧富有深刻的阶級教育作用。

这个舞剧表現了高度的思想性和艺术性。它的主題思想貫串全局，每一个舞蹈动作、每一个音乐旋律都有机地結合着主題，从头到尾一气呵成。思想性和艺术性結合成一个完美的整体。当你感到美到极点的地方，艺术的感染浸到你心的深处，作品里的思想也同时融汇在你的感受之中。艺术的表現必然建立在高度的技术基础上，苏联国立莫斯科音乐剧院所有的节目都証明了这一点——編剧、导演、表演、音乐、舞蹈、舞台美术以及所有的舞台艺术无一不表现着高度的技术。苏联的舞台艺术有着优秀的傳統，因之，也就有着丰富的技术积累。如果不是这样，就不可能通过芭蕾舞創造出那样多的生动的人物形象；不可能表达那样复杂而深厚的思想感情，也不可能在两个半小时中，把一个內容丰富的长篇古典作品完滿地介紹給今天的观众，使他們得到深切的感动。

这个舞剧是从一个簡短的序幕开始的。“天鵝湖”的序

幕处理得非常好，这个戏的序幕和“天鹅湖”的序幕有異曲同工之妙。疲病交迫的妇人古杜拉抱着她美丽的女兒小阿湼(长大以后叫爱斯密腊耳达)走到一个教堂的圍墙下，暈倒在一尊圣象面前。一群茨岡女子經过这里，以为她死了，善意地为她盖上一条头巾，把小孩抱去撫养了。照原作古杜拉的女兒是在家里被茨岡人拐去的，給她換了一个駝背、跛脚、瞎一只眼的丑男孩子，以后他成了圣母院的敲鐘人，名叫克伐济莫陀。舞剧的編剧把原作的这一段作了以上的非常妥当的改变，便眞实地切合全剧的主題思想。古杜拉醒过来以后不見了爱女小阿湼，她瘋狂地四处找寻，結果只拾到她女兒遺落的一只小紅鞋。当她发現了茨岡女人留下的头巾后，从此对茨岡人恨之入骨。庫兹湼佐娃飾演的古杜拉，不但表情很深刻，她的舞蹈步伐也深深地使观众体会到她心都要碎了的感情。这一簡短的序幕描写了母亲失去了女兒，紧紧地抓住了观众的心，显示出濃厚的悲剧气氛的开端。

在以后的三幕中，描写了十五年后，长成了一个年青、純眞的少女的爱斯密腊耳达的悲慘命运。圣母院的副主教克洛德·佛罗洛在企图綁架和占有爱斯密腊耳达的卑鄙阴謀失敗后，更陷害她为杀人犯，将她送上絞刑架。美丽可爱的爱斯密腊耳达的純洁的爱情，遭到外表看来非常英俊而实际上却很荒淫、虛伪的皇室卫队长費勃的蹂躪。只有外貌丑陋而內心善良的敲鐘人克伐济莫陀和爱斯密腊耳达的同伴茨岡人，以及貧民群众才是眞心的爱护她。瘋狂的母亲挽救不了临刑前才找到的心爱的女兒，一个无辜的少女就这样冤屈地死在当

时教权的黑暗統治下。

列金娜天才地創造了爱斯密腊耳达美丽而动人的形象，她和皇室卫队长費勃的三段双人舞：当第一幕被巡夜队解救后向費勃表露的感激和害羞的心情；在第二幕第一場費勃的未婚妻的庭院中，表示了一个少女純眞的、热烈的爱情；以及第二幕第三場在茨岡人酒店閣楼中相会时进一步的爱情的傾訴；这三段双人舞跟随着人物性格和剧情的发展一步步地深入，塑造了令人难忘的可爱形象。飾演副主教克洛德·佛罗洛的克列英在舞剧"天鵝湖"中創造了恶魔罗特巴尔特的眞实形象，在这个舞剧中，同样活生生地創造了这个道貌岸然、阴森森的形象，特别是在地下室里向被囚禁的爱斯密腊耳达求爱被拒絕时，充分地暴露了这一人物的丑恶面貌，給我們留下深刻的印象。而杰林契耶夫飾演的敲鐘人克伐济莫陀虽然只有很少的几个动作，却眞实地刻划了这一善良心灵的动人形象。

我看了这个舞剧，那少女和神父的形象許多天一直在我面前，我們应当从这个舞剧里学习許多东西：首先，这个戏在帝俄时代上演时，由于沙皇的审查和命令，是当作一个茨岡女子冒險故事来处理的，以最后得到皇帝的赦免为結局。这样便仅仅符合权貴們的消遣目的，完全失掉原作的艺术光彩和人道主义傾向。从现在这样的处理，可以懂得悲剧的教育性。这个演出正确地表现了那个殘暴时代的气氛和那个社会的特質。剧中几个主要人物是那样鮮明：从副主教能够体会到中世紀教权統治的黑暗殘酷；从皇室卫队长費勃可以看出当时

貴族阶級的荒淫、虛伪与殘忍。在被压迫者方面，有天眞无邪的少女愛斯密腊耳达，她的媽媽古杜拉和她的女友，一見就引起人們深切的同情。至于那个敲鐘人克伐济莫陀，他的相貌很丑，可是他有熾热的正义感。他們被不公平地拋弃在生活的外面，可是他們始終保持着純洁高尙的灵魂。剧中的英國人和貧民群众在那个时候虽然还沒有覚醒的表現，但已經看得出他們的力量并不是可侮的。这样的悲剧是有很大的积极性和深刻的敎育意义的。

其次，这个戏虽是根据雨果的小說改編的，整个的看来却是一个新創作。导演、作曲和演員都发揮了可貴的創造才能，无論从那方面看，都显示出高度的政治修养、艺术修养和极其純熟的技巧鍛炼。我們可以从整个的去学习，也可以从分析片断去学习——例如創造人物形象、处理上下場、舞台調度等等。至于音乐和舞蹈达到美妙的极致，舞台美术的情調、風格、样式和色彩，也都极为調和。同时，从这个戏里完满地显示了集体艺术的集体主义优越性：从头到尾把每个人的表現分开来看，各有特点，各有专长，各有創造；总起来看則是一个整体——那么完整，那么統一，那么諧和！这才能产生力量。——这是我們必須爭取学好、必須在創作中做到的。

第三，苏联国立莫斯科音乐剧院的舞剧繼承了俄罗斯舞剧的傳統，根据斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的創作方法，灌注了新的精神和許多新的原素，他們反对老一套和无意义的舞台形式。舞剧导演布尔梅斯杰尔在介紹舞剧“巴黎圣母院”的文章里說：“全体工作人員把他們的全部精力都投入到这个舞

剧中，把創造生动的、使人信服的、毫无舞剧公式化与虛伪的形象当做自己面前的任务。”从这里我們可以看出，苏联的艺术家是怎样对待傳統的艺术遺产的，我們正应該把这样的精神和經驗运用到戏曲改革工作中去。

最后，我們也应該从这个舞剧的演出中，学习到把一个古典作品搬上舞台，为着突出它的人民性和傾向性，为着更真实地反映生活、加强說服力，經过愼重的通盘筹划，不妨把个别情节加以适当的更动。把这个戏的序幕和某些个别部分拿来和原作比較一下，便能得益。

我觉得，我們应对剧本、导演、表演、音乐、舞蹈、舞台美术以及音乐剧院的組織領导工作各方面，进行有系統的学习研究。那样，对于中国的舞台艺术各方面将有絕大的帮助，获得最好的营养。我也和其他的观众一样庆幸能看到这样好的演出，它給予中国艺术教育的巨大而美好的影响，将一步步扩展到中国人民中去。

1955年12月

我看到了具有高度感染力的舞蹈艺术

艺术之所以可貴，正因它感人之深。看了苏联舞蹈家珈丽娜·烏兰諾娃和塔馬拉·哈儇的表演，其感染力强到不可思議，好像每条神經每个細胞都被滲透，是喜悅，是愉快，是美，我不知道怎么說好，我只能說我眞正感到艺术的力量。

烏兰諾娃是全苏联的人民演員，她的表演是舞蹈艺术最高度的表現，当她表演的时候，动作、表情、綫条、音乐、节奏、韵律，沒有一样不統一在她的思想感情之中；音乐的旋律、节奏和她的表情、动作，完全融合在一起，成为整然渾然极其諧和的一体。她掌握了高度的技术，就看不出她运用技术的痕迹，这是異常难能而可貴的。我国舞蹈家戴爱蓮同志說："烏兰諾娃的舞蹈，超过了希腊的雕塑。"我同意她的話。希腊的雕塑，是古代优秀艺术家的作品；烏兰諾娃是今天苏維埃社会主义共和国联盟的人民艺术家，她的創作超过希腊的古代艺术，是毫不为奇的。

在莫斯科我看过她表演"天鵝湖"，又在电影里看到她表演"罗米欧与朱丽叶"，我早有以上的感覺。这一次她到北京表演的不过是古典舞的片断和一些小品，我們很难对她的艺



烏蘭諾娃在“天鵝之死”中的舞姿

李克瑜速写

术作全面的了解，可是就只这一点，已足够使人惊訝。我們听到有一个从来沒有看过苏联舞剧的观众，他說："她眞象个仙人哪！"我想这个感情是共通的。

她不仅是一个苏联的人民演員，也是有全世界声誉、为劳动人民所喜爱的艺术家。去年她到意大利，就有很多人从法国、英国坐飞机去看她的表演，有些反动份子想禁止她上演，可是意大利的人民起来反对，結果还是胜利地演出了。

十三日她到了中央戏剧学院，我們演了几个节目招待她，其中有一个节目是歌剧"青年近卫軍"中的一段插曲——奥列格的母亲唱的一段，是用俄文唱的。她很称賛演唱者的技术和音乐修养。另外有一位同志說不仅是俄文发音不够正确，而是歌唱者沒有能够充分掌握人物的思想感情。奥列格的母亲当她的兒子被抓去了，她不单只是悲哀，而是反抗的。我們的歌者唱得不够坚强，表現不出斗爭性，就不象一个俄罗斯的母亲。——这种指出是非常正确的，必要的，亲切的。这令我們更深切的認識到，思想性对于一个艺术品是何等重要。和对苏联其他同志一样，我們对烏兰諾娃不仅是她高超的艺术，她深厚的友情也深深地感动着我們。

至于塔馬拉·哈儂同志，我們在电影里头和她見面的回数似乎比烏兰諾娃更多一点，所以一見了她好像很熟的朋友。她的采棉舞和其他几个舞，我們都不感覚生疏。她是一个很大胆很有战斗性的女性。过去在烏兹别克不管人家用石头打她，她第一个去掉了面紗。她是烏兹别克第一个出来跳舞的女子。她懂得四十种民族的音乐，她的舞蹈表現了濃厚的民

族色彩，她一个人的节目要一連演十个晚上才能演得完。她的舞蹈当中，表現了烏茲别克民族的特色，表現了新的生活和新的人物，她的唱歌和舞蹈都是来自民間的。她这一回到中国来，关于发展民族艺术方面，我們正好更多更好地向她学习。

苏联的舞蹈艺术有非常深厚的积累，他們的芭蕾舞学校，已經有一百四十余年的历史。十月革命以后，在列宁斯大林光輝的民族政策底下，所有苏联各民族的艺术，包括舞蹈艺术，随着文化教育的发展，得到了空前的发揚光大，許多人民艺术家，就成为革命胜利的旗帜。我們以高度的热忱欢迎他們，以无限景仰的心情向他們学习。

1952年11月

欢迎罗馬尼亚人民共和国部队歌舞团

亲爱的弟兄們！你們——以莫耐斯古·考尔耐利烏为首的罗馬尼亚人民共和国部队歌舞团，把罗馬尼亚人民高度的热情，深厚的友誼带到中国来；中国人民以高度的热情、深厚的友誼迎接你們。

不同的語言，需要用翻譯。但是，我們的眼睛，我們的欢呼，是不要用翻譯的。听你們歌唱，我們的耳朵靠近你們的心；看你們舞蹈，我們的心就追上你們的节奏；——在这艺术的喜悦里表达出我們兄弟般的感情。

你們的艺术表现着民族的优秀傳統；你們的表演，看得出是經过严格的訓練；你們所选拔的团員都有显著的才能。你們的到来轟动了北京，还要轟动很多地方，到处将受到中国人民普遍的、热烈的欢迎。因为，你們的艺术是屬于人民的，是战斗的，就很容易和任何国家劳动人民的感情相結合。为着实現共产主义社会，中罗两国人民有着同一的崇高目标；为爭取世界持久和平，我們守住同一条陣綫。我們的友誼就建立在为人类美好生活而斗爭的基础上。

帝国主义者正在加紧制造災难，想毁灭世界，尽管結果必

然毁灭他們自己，在他們进入坟墓的一刹那間也决不会放棄他們狠毒狂妄的幻想。我們和他們正相反，如詩人阿·托瑪所歌唱的，我們要"撕开天上的帷幕，进入幸福的世界"。我們堅决相信："沒有什么力量能毁灭和平与爱情"，世界上所有的人都会"被一个花环'快乐'联系在一起"。

亲爱的弟兄們！我很欣幸在抗美援朝节节胜利的时候欢迎你們！在亚洲及太平洋区域和平大会召开的前夜欢迎你們！

亲爱的弟兄們！讓我們更紧密的拉起手来！讓我們把胜利的旗帜举得更高！为着扫除人类的災难，为了爭取世界持久和平，前进，前进，再前进！

1952年9月



匈牙利“瓶舞”　　　　李克瑜速写

我喜爱匈牙利人民的艺术

我看了匈牙利国家人民文工团的音乐舞蹈表演。健康、美丽、愉快、活潑、朴素而爽朗的艺术形象呈現在我們面前。从这里，我認識了馬加尔民族优秀的气質，也認識了解放后匈牙利人民文化建設的精神。我看了还想看，听了还想听，我由衷地爱他們的表演！为什么？因为它代表着匈牙利的劳动人民的品質，承繼了匈牙利民族艺术的优良傳統，也薈集了民間艺术的財富。他們的音乐和舞蹈来自民間，表演者都是从工农队伍中选拔出来的革命青年，他們的表演不带絲毫紳士气，更沒有宮廷的气息。所以显得生气勃勃，充滿着胜利的喜悅。在这里我們看見了今日的匈牙利人民——正是他們，两年零五个月完成了三年計划；正是他們，趋速度医愈了战爭的創伤，在进行五年計划的和平建設。今天他們的代表，匈牙利国家人民文工团的同志們来和我們見了面，来向毛主席献礼，这是多么令人兴奋的事啊！

他們每一个曲子，每一个舞蹈都充满着热情，他們的表演技术都很好；乐队不过二十来个人，可是威力不小。音量宏达而声情并茂。李斯特的第二狂想曲，眞不容易奏得那样好！最好的是他們演奏的时候絲毫沒有装腔作势，这种曲子拿給

学院派的乐队一奏，就会变成另外一种味道了。

他們的合唱队訓練得很好。在練声方面如果沒下过苦工，决不可能唱得那样諧和。許多曲子都唱得好，我最欢喜“頓巴曲”，“黃昏之歌”……唱起来，高唱低吟无不如意，高处不显得吃力，低吟处又和美異常，能把人唱到音乐里头去。

舞蹈我最喜欢“瓶舞”、“踢馬刺舞”和“紡織房舞”。我也喜欢獻礼舞和結婚舞。我覺得这些舞都組織得很好。看得出是民間来的艺术，也看得出有适当的加工。吸引我們的并不是異国情調，而是一种青春喜悅之气。尤其可貴的是深厚的泥土气息。每一动作，每一呼吸，都和人民的生活紧密地結合着。

匈牙利的艺术工作者們，向苏联民間艺术学习很多。但不是抄襲，不是摹仿，而是接受了一种启发，得到借鏡；認清了正确的方向，从事創作。一方面承受古典艺术的傳統，一方面深入民間，汲取无尽的源泉，也从兄弟国家取得經驗，这和我們所走的路是一样的。因此我們看他們的表演感到亲切。我們願多多向匈牙利国家人民文工团学习，他們此次来訪，在中国人民的精神生活中留下了深刻美滿的印象。

1952年4月30日



沈　清　傳　　　　　　　　　　　　李克瑜速写

唱剧“沈清传”的艺术成就

讀神仙傳，据說有一种千日酒，喝了醉千日。这种仙酒只能使人沉醉不醒，沒听說有别的好处。看“沈清傳”就好像进了一个彩色繽紛、芬芳四溢的花园，把人陶醉在青春的喜悦之中。

戏里头为人所喜爱、得人同情的人物，总是为了正义、为了爱，或者为了一个理想堅貞自持始終不变的；或者为了一个純洁的願望牺牲自己成全别人的。沈清便是一个天眞純洁、欢喜劳动的少女，为了解除父亲的痛苦，要使她父亲已經瞎了的眼睛重見光明，便不惜投身去祭海神，以此感动了龙王，感动了玉皇大帝；她复活了，被送还阳世。她的父亲最初不相信，及至听她唱出最熟悉的、在她兒时他經常唱給她听的搖籃曲，他上前紧紧拉住女兒的手，他的眼睛忽然好了。跟着所有的盲人也都睜开了眼睛，看見了他們从来沒見过的光明世界。

像沈清那样心地善良、勤劳勇敢的少女不应当横死，死了也应当复活——根据人民这样的願望，美丽动人的傳說故事便从民間創造出来。像龙王、玉帝这些神道本来都是出于人的想像，当要他們在故事中出場的时候，便都付与慈悲的性格。这样就使沈清从海底回到人間。这个故事在朝鮮人民中

流傳久远，今天看到这个唱剧，由于它鮮明的傾向性加强了它的現实意义，这更显示出編剧和导演的力量。

这个戏最引人入胜的就是朝鮮艺术的民族特点。我們一听前奏曲，就被朝鮮音乐的旋律、节奏和乐器的音色吸引住了。尤其是玄琴、篳篥、羯鼓、长鼓的声音，只要听过一两次朝鮮音乐的就不会忘記。一开幕，布景的綫条和色彩显示出特有的东方情調。語言、动作、服装、劳动习慣等构成朝鮮民族形式的基础自不用說，歌的唱法和中国、日本、印度有某些相似之处，但又絕不相同。舞蹈的动作——无論是手的动作、脚的动作、蹲下、轉身的样子都只能在朝鮮舞里見到。朝鮮的古典舞蹈和中国的古典舞蹈都曾受中亚細亚舞蹈和印度的影响，而且从历史上看，我們两国过去艺术交流頗为频繁，在音乐舞蹈方面互相学习、互相影响之处甚多。可是朝鮮的古典舞蹈是朝鮮人民卓越的艺术創造，有其独特的形式和風格，也和中国的古典舞蹈一样是任何其他国家所沒有的。“沈淸傳”里的音乐充分显示着朝鮮音乐的民族特点，但是不是也曾以西洋交响乐为借鉴多少受些影响？我想是可能的。特别在配器方面，我觉得很好。彈的吹的拉的都在适当的位置发揮了应有的作用。音乐所造成的气氛和戏的情节进展結合一致，逐漸把戏引向高潮。这都是我們应当好好地学习的。我們要学习他們如何整理遺产、发揚傳統，如何正确地学习外国的东西。

这个戏是神話剧，所用的表演方法却是現实主义的。导演把龙王和虾兵蟹将以及像仙姬們都使之人化，把神当作人

来处理。沈清沉到海底就像到了另外一个国家，又被送回家里，这样做有一个好处，就是不会把人間和仙界分得太清楚，整个戏的風格也就比較容易調和。

演員們的表演都很朴素而真切。沒有过火的表演；沒有矜才使气的地方，恰如其分地演得入情入理。沈清（申又善飾）和沈瞎子（丁南希飾）圓轉自如地表达出内心的蘊蓄，頗为难能可貴。

有許多群舞的穿插，都安排得很好。有些歌剧的舞蹈場面加得很生硬，往往和戏脫节，看起来便不舒服。这个戏里的舞蹈和剧情結合便不覺得生硬。当龙王奉了玉帝敕旨送沈清还阳，一乘花轎抬出来，一个老仙人拉着她走上平台，下面舞队来回地牵引着彩色綢带，沈清坐上花轎，几个仙人把她抬起来。这个場面处理得很聪明，很可愛。

布景設計布局很好，綫条色彩都很調和，适宜于这样一个歌剧；但似乎略为繁复一点。这是我能所提的唯一的意見。

这个戏分五幕七場。当看节目单时大家以为一定要演四个小时，結果三小时就演完了。从头到尾处理得簡洁，不拖沓。观众們虽然不懂話，对剧情都能了解，都精神飽滿一气貫注地看完，带着感动的心情回去。

我是个戏剧工作者，經常要看些戏。有时看得太多了，似乎感覚便有些迟鈍。"沈清傳"的清新气息使我回复到一个普通的观众，和大家一样得到艺术的、美的享受，这不能不对朝鮮国立民族艺术剧团致以衷心的感謝。

1956年12月

紧紧的握手，誠悬的学习

——欢迎蒙古人民共和国艺术团

我年青的时候喜欢騎馬，朋友們对我靡称蒙古的馬术，使我不胜欣羡，可是我只在影片和照片里看到蒙古的馬群；后来我見着蒙古的摔跤，那是一种很好的体育，也是蒙古人特别擅长的武术。摔跤的人走出場来雄健的姿态就很可爱。我想学没学会，可是增加了对蒙古的向往。我不由得想起"天蒼蒼，野茫茫，風吹草低見牛羊"那几句古詩，在我的想像中蒙古是一个广大无涯，雄渾壮闊，富于詩意的地方。

最近，从我們亲爱的兄弟国家——蒙古人民共和国派来了文化使节，以奥云同志为首的艺术团到了北京，表演了音乐、舞蹈和杂技，我很荣幸地看到了这些精彩节目。

我喜爱蒙古民歌，也爱听馬头琴。尽管不懂蒙古話，也无从像音乐家那样去分析乐曲，我自以为能領会那种情調——我閉着眼睛听，似乎看見一望无际的草原，有数不清的牛群馬群和羊群；歌声在辽闊的土地上起伏，互相唱和。勇敢耐劳剛健純厚的蒙古劳动人民正在以高度的热情，忘我的努力建設自己的祖国。他們用齐一的步伐，在眞理的太阳照耀之下，走上了自由幸福的道路。听他們唱吧：

我的馬儿多么駿，

比赛总是跑第一。

草原的气息多么芬芳，

它增添了生命的力量。

他們又唱道：

我騎着斑馬

像曠野里的疾風一样在馳騁着。

为了忠实于自己的祖国，

奔向一个美好的理想。

美妙的歌声表达出深厚的情感，他們是为了一个美好的理想"将一切最好的献給祖国"的。听了歌，再看"蒙古舞"、"牧人舞"等等舞蹈，带着濃厚的民族色彩的艺术把我們吸引到另外一个境界，一幅庄严美丽的图画展开在我的面前。

至于杂技，表現的是体力和智力的紧密結合。体力不能支持当然不行，但是每个节目的組成和表演时情緒和姿态的掌握非运用智力不可。表演的时候要把注意力高度集中，但肌肉也还是要松弛，这才显得游刃有余。倘若精神略带紧張就表演不好，还可能出乱子。还有就是杂技要求純熟、准确而自然的技术。凡屬过于纤細、繁复、冗长、笨重或者形象不美，或者近似殘酷的都不适当。需要使观众感到健康、美丽、活潑、机智。好的杂技表演不是要給与观众以口号教条式的教育，它可以使看的人注意力特别集中而給与以健康的、活潑的、机智的、美的刺激，增加精神上的活力，于身心都有很大的帮助。照这样說蒙古的杂技是很好的。无論是"柔軟舞"、"健身表

筏"、"登梯"，技术都非常純熟、准确而自然；形象都很美；表演过程中沒有絲毫拖沓多余之弊，而是按着一定的节奏进行，起得干淨，收得整洁。的确令人感到健康、活潑、美丽而显得聪明。

还有就是蒙古的艺术团很善于学习苏联，他們肯老老实实的学。"柔軟舞"比苏联的柔軟工夫沒有逊色。"猎人与飞鳥"也可以媲美。这些都是經过勤修苦練的。就是其它的每一个节目都看得出下过苦工。本事沒有白来的，是劳力換来的。蒙古人民共和国艺术团給了我們很好的学习机会。

亲爱的以奥云同志为首的、蒙古人民共和国劳动人民的文化代表同志們！感謝你們为我們表演最精彩的节目，我們願更多的向你們学习。今后将更进一步交流文化。同志們！紧握你們的手，祝中蒙两国牢不可破的友誼进一步发展和巩固！

1953年4月



松山树子主演芭蕾舞剧“白毛女”

叶浅予速写

談芭蕾舞剧"白毛女"

日本进步的艺术家們，在美帝国主义腐朽堕落、麻醉日本人民的侵略文化充斥市場的艰苦环境中，坚持陣地，撑持着演出团体：有的致力于发揚日本古典戏剧和古典舞蹈的优良傳統；有的利用多种的艺术形式进行創作；积极地以健康朴素、清新活潑的艺术作品供人民欣賞，并和敌人作斗爭。松山树子芭蕾舞团就是其中的一个。这个团体由于經济困难，許多演員都經常要在外边找些临时工作維持生活。他們仅有一所房子，其中只有一間排練室，两三小間住房，一架差不多快进博物館的旧鋼琴；就是这一点財产，他們也會为上演"白毛女"抵押出去过。尽管如此，他們充滿着乐观的精神，愉快地进行着自己的創作。他們有理想、有希望、有計划、有自己独特的艺术風格；經过不断的奋斗，他們得到了广大群众的支持。在他們发表的上演"白毛女"的筹备經过中，有这样几句話："我們希望通过这一演出，在日本首先树立一种新的創作方法。当我們要把原作的卓越思想，通过芭蕾舞变成舞台行动的时候，摆在我們面前重要的課題是：必須在原作的思想基础上学习演技，創造出具有戏剧性的人物形象，培养出芭蕾舞演員的新的品質。通过白毛女的悲慘运命表現出一个人的頑强的生命

力以及强烈的內在感情，这一主題不可用狹隘的生物学的眼光来設計，必須用斗爭的眼光来設計。"从这里可以明显地看出他們的創作思想和創作方法，看得出他們奋斗的目标。他們是严肃認真，爱憎分明的。

当中村甑右卫門先生把芭蕾舞剧"白毛女"最初排成的消息告訴我时，我惊为創举；曾打了个电报去道賀。

1958年我到日本，很遺憾沒能看到松山树子芭蕾舞团的舞剧"白毛女"，我只在他們的排練室里看过一个小片断。就是这一小片断就吸引了我，使我感动——

楊白劳被穆仁智叫到地主家里去了。邻居各自散去。場上只剩下喜兒和大春。喜兒只怕父亲此去吉凶难測——想来总是凶多吉少。她朝父亲走去的路上凝望，深怀忧虑。大春走近前去想要給她一些安慰，她回头看見大春——她的未婚夫，在寂寞之中惟一的伴侶，同阶級、同命运、同在一条难船上的战友！一个精壮純朴的青年农民！他一句話沒有——此时話是多余的——他以全部生命力从心的底层捧出了他純洁的爱。喜兒，在深忧之中燃起了希望之火，少女的羞澀掩不住她內心的激动。她将和他共患难同甘苦，在他的面前有說不出的一种温暖甜蜜之感，恨不得把一切捧獻給他。但是她从沒有一秒鐘忘記她受难的父亲，她为他担着沉重的心。因此更覺得大春和她是相依为命生死之交的朋友。松山树子(喜兒)和石田种生(大春)用熟練的芭蕾舞把人物复杂的情感形象化。完全根据当时的处境表达了他們的內心生活，絲毫沒有卖弄技术的表演，使我們不能不对喜兒、大春这一对男女青年寄与

深厚的同情。这一段舞形象寫美而热情奔放，显示出詩的意境；也很朴素，合乎农民的身分。看了这段表演，使我对用芭蕾舞的形式表演东方的农民生活增加了信心，正因为松山树子所創造的人物形象可以令人相信。还有就是从这一个簡短的片斷显然可以体会到导演有才能的构思和他的艺术技巧。

这回能在北京看到这个舞剧的全貌，使我非常高兴，中国观众看这个舞剧后的感动情景，更有力地說明这个舞剧的成功。

这个舞剧是根据歌剧"白毛女"改編的。作为舞剧，这是一个相当高明的創作。我覺得編排得很好。用歌剧改編舞剧最难的是予以适当的剪裁；要运用芭蕾的特点把握住主要情节，使貫串动作特別鮮明；要使形象高度集中，把主題思想、人物的性格感情突出地表現出来。芭蕾"白毛女"处理得異常簡洁精练，也就显得十分有力、动人。

在表演方面，松山树子女士显示了优秀的才能和熟練的技巧。她的动作是那样优美而准确，她的一举一动就像在那里說話，把剧中人物复杂的內心活动明确地傳达給观众。使人感到她的确是一个純朴而又天眞活潑的农村少女，她具有东方女性温婉的美；但在她遭受欺凌时立即爆发出强烈的火焰，显示出頑强的生命力。

石田种生先生演的大春也很适当，象他这样的舞剧小生眞是十分难得。他和松山树子的演技有一个共同的优点，就是，不矜才，不使气，以健康朴素的动作傳达出深厚的感情。

演黃世仁的小森安雄先生，大家都說演得好，說他一举一

动都表現出恶霸地主的形象。其余的角色也都演得很眞实。但必須指出的是：全体演員发揮了集体的力量，每一个人的表演都为了突出主題，完成最高任务，使得整个演出成为一个完整的艺术作品。这不但是导演的处理适当，也是演員們的努力。

我覚得这个舞剧，舞的安排、队形的变化和舞台調度都很好，全剧充滿着强烈的感情，濃厚的革命气氛和濃厚的东方情調，深深地感动了中国观众。土方与志先生的导演才能随处可以看到。

我是不懂音乐的。可是我欢喜青年作曲家林光先生为"白毛女"舞剧所写的曲子，他把歌剧的主要旋律发展得很好，使人覚得亲切悦耳；有些配器我也覚得用得聪明，我感覚林光的作曲能够帮助这个舞剧說明問題。

松山树子芭蕾舞团演出的"白毛女"在我国的演出获得了很大的成功，它对我們两国的文化交流做出了很大的貢献，更增加了中日两国人民的相互了解。我們衷心地感謝他們。

1958年3月

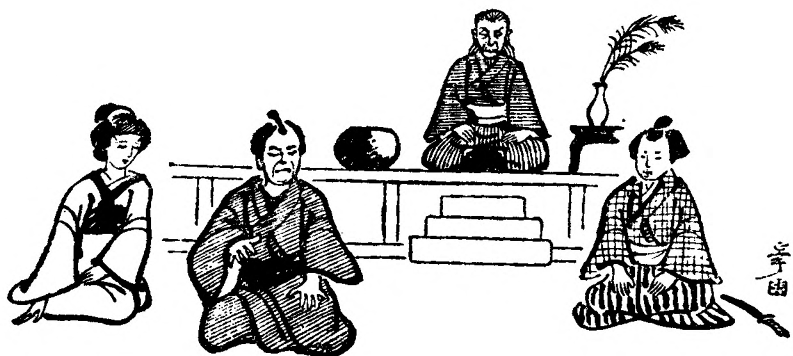


“双蝶道成寺”中的舞姿



“双蝶道成寺”中的舞姿

王玉泉速写



“傾城返魂香”中的一折“口吃的又平”

張正宇速写



“劝 进 帳” 中 的 人 物

張光宇速写

日本的歌舞伎

歌舞伎是从日本民間产生的艺术，所謂“芝居”，就是“在草地上演，坐在草地上看的玩意兒”的意思。从它产生到現在有大約350余年的历史，它是代表日本民族的优良艺术傳統、有着特殊形式和独特風格的戏剧。

大約在公元1440年时，正当室町时代的中叶，日本新兴的資产阶級初期发展，由于海外貿易的发达，在貿易的中心地曾經形成了町人（商业資本家）自治制的自由城市，当时农村的生产力也相应的有所发展，在这个时候从民間产生了各色各样的如“小歌”、“田乐”、“猿乐”、“能乐”、“狂言”之类的艺术形式，反映着当时人民的生活。这些艺术形式逐漸随着經济力量的发展壮大起來。約在1660年間产生了歌舞伎。

中日两国相隔很近，但中国人民对日本歌舞伎这样优秀的艺术却很少接触过。以市川猿之助氏为首的歌舞伎剧团到中国来和中国人民見面，是新中国成立以来两国文化交流史上破天荒的第一次。这件事对于使两国人民更多地相互了解，增进两国人民的友誼一定有很大的帮助。中国观众以获得机会来欣賞日本有高度成就的古典戏剧艺术而感到特別高兴。現在讓我來作一个簡短的介紹。

一

歌舞伎是日本民間艺术的集中表現。最初，在出云地方有个名叫阿国的女巫創造了一种“念佛舞”，原来是为化緣作宣傳的。这个舞尽管宗教色彩很重，据說由于阿国的色艺，到处受到欢迎。她还創造了一种“嬰孩舞”，描写男女爱情。此外又吸收了几种民間舞蹈，互相結合，便有了更多的发展，逐漸形成了歌舞伎的舞蹈。于是阿国的舞艺擺脫了念佛的內容，一变而为反映人民的生活的艺术（例如恋爱片段），再进而表演簡短的故事，建立起了歌舞伎的初步基础。

歌舞伎在它的創始期是全用女演員来演的，以歌舞为主，称为女歌舞伎。这种新兴的、生动活潑的艺术受到广大群众的欢迎，与当时統治阶級所独占的“能乐”相对峙。那时德川政府正利用中国的程朱理学，定尊卑之分以加强統治；一面鎮压农民暴动，一面限制商业資本的发展，女歌舞伎也在这个时候以有伤風化的罪名被下令禁止。

女歌舞伎不能演了，便产生了“若众歌舞伎”。“若众”就是青年男子的意思。若众歌舞伎除了演員全部換男子之外，和女歌舞伎并沒什么大不同的地方，仍然受到大众的欢迎。但在女歌舞伎被禁的二十三年以后（承应元年，1652），若众歌舞伎又被全部禁演。后来考虑到失业的人多，禁令是放松了，但勒令演員須一律把头上前面的头发剃光，讓他們无法扮女角，演員們便只得用假发。假发又被禁用，演旦角的便只好

用一块紫色絹帕妆飾前額，造成新妆。观众称这为"野郎歌舞伎"。"野郎"本是罵人的話，歌舞伎照日本話カブキ原来的語义是"調笑""好色"，不带什么高尙雅馴的意思。歌舞伎三个汉字是照日本語音安上的。本称"歌舞妓"，以后才把"妓"改成"伎"。"野郎歌舞伎"，这就是說剃了野郎头的野郎所演的卑微不足道的东西，当时伶人之被輕視可以想見。但尽管如此，观众并不因此而减少了对它的愛好，因为那时的歌舞伎已能更多地反映民間的生活。歌舞伎艺术还是迅速地向前发展着，內容日趋于丰富，演技日趋于精美，一步一步使歌舞伎具备完整的形式，成为优秀的、多色多彩的、能反映人民生活的戏剧艺术。在这里，显示出日本艺人們的智慧和巨大的努力。也显示出日本人民坚强的性格。

歌舞伎产生于1600年前后，正是日本商业資本抬头的时期。它的成长壮大，多由于"町人"的支持。它是伴随着新兴阶級經济的发展而发展的。所以不是封建領主的政令所能压倒。

在歌舞伎之前，日本約略具有戏剧形式的艺术只有"能乐"。但是封建領主把"能乐"当成貴族专用之乐（所謂"武家式乐"），民間不得擅演。歌舞伎的产生，正符合人民群众的要求，它便不可避免地成了屬于当时人民群众的艺术，具有鮮明的人民性，为人民大众所愛好。它既然在群众当中生了根，封建統治阶級想把它拔掉便越来越不可能。到了元祿年間（1688年开始），歌舞伎进入成熟期，出了許多名演員和几个特别优秀的作家，歌舞伎从此也就有了更輝煌的成就，作家如

近松門左卫門被称为歌舞伎之父，有日本莎翁之誉。此外如并木正三、鶴屋南北、河竹默阿弥等的作品，都起着推动歌舞伎前进的作用。

二

西洋的歌剧有大歌剧、小歌剧、音乐喜剧、乐剧等等的分别，如果拿这些作为标准来衡量歌舞伎，那就可以說什么也不是。如果說歌舞伎和中国的戏曲近似，而且有很多共通的地方，这完全正确。——中国戏有唱、有做、有念、有打、有舞，日本的歌舞伎也是一样。但是整个的看，这两种艺术形式各有其鮮明的特点（历史的、民族的和艺术的特点），各有不同的表現手法。有人說中国戏曲是歌剧型的，日本歌舞伎是音乐剧或乐舞剧，我以为中国戏就是中国戏，日本歌舞伎就是日本歌舞伎，这两种戏都是东方的，各有特殊的演出形式和風格，不必以西洋的歌剧形式为标准勉强分类。

上面大体說明了歌舞伎是怎样一种綜合艺术。現在我想談一談歌舞伎里面包含的四种艺术成分：

（一）“义太夫狂言”——“狂言”这名称是从“能乐”（一般称之为“能”）来的。“能”所表演的內容一般比較严肃典雅，于是“幕間”插进短小的滑稽戏名叫“狂言”。义太夫狂言、歌舞伎狂言都是脫胎于“能”。义太夫狂言原来是杖头傀儡戏；所唱的曲子是一个乐师竹本义太夫所創，以是得名，所以义太夫狂言也叫“竹本剧”。歌舞伎全部从傀儡戏接受了义太夫狂言，

連表演动作和舞蹈姿态都模仿傀儡，直到后来經一些名优加工改造，創造出一些新的动作，便形成了歌舞伎出色的身段。歌舞伎所表演的一般都叫狂言，义太夫狂言为其中最主要的部分之一。歌舞伎狂言經过发展，早已不是像“能狂言”那样簡短的滑稽戏，而是能表現整本大套故事的戏曲了。

（二）“时代物”也叫“时代狂言”——就是历史戏。有的根据历史故事，有的根据傳說，大多数是以古喻今，代表着新兴阶級的願望。

（三）“世話物狂言”——就是时事戏。反映的多半是妓女的生活，恋爱故事（以情死的故事为最多），还有里巷新聞——重要部分反映的是貧民生活；貧民窟居民的穷困生活；漁民、农民的生活。这种时事戏同情恋爱不自由的、被冤屈的和被压迫的。以前这种时事戏对恋爱、杀戮、拷問之类的場面，往往演得很露骨，因此更容易遭到禁止，所以不甚发达，数量較少，但这种反映貧民生活的戏以前是沒有的，可以看得出歌舞伎的特点和它的人民性。

（四）“所作事”——就是舞蹈剧。这是从出云阿国以来不断搜集日本各地民間舞蹈組織起来、經过长时期加工的舞剧艺术。

以上四种东西各有特点，各有独立的資格，但是在一个戏里往往包含着各种成分，难于截然分开去看。

現在我想就这次将在中国上演的三个节目来談一談，或者比較容易明白，也可能对初次看日本戏的中国观众有些帮助。

三

这一次所演的三个戏，一个戏叫"双蝶道成寺"，这个戏是从"能乐"发展来的，原来就叫"道成寺"，以后发展成为各种的"道成寺"，多到二十多种，我們所看的是"双蝶道成寺"。故事是这样的：据說有一个行脚僧偶然在一家人家借宿，遇見一个女的叫清姬，当时戏言要娶她为妻，可是这个女的認了真，行脚僧走后，女的就去追他，追到一个寺院里，那个行脚僧就藏在一口鐘里头，清姬沒有办法，自投日高川（当地的一条河）变成大蛇，圍鐘七圈。跟着行脚僧的两个和尚求佛拯救，最后把鐘拉起，蛇带着猛火飞进了日高川。这个故事不断有些发展，在歌舞伎"双蝶道成寺"里最后是蛇被降伏了，并未飞去，一头佗騎上蛇身，閉幕。"双蝶道成寺"有两个女的——花子和櫻子的舞蹈，中途櫻子变成男的，表演着男性舞。最后花子变脸，現出妖形。本来在"能乐"里只有一个女的舞一两种舞，发展到歌舞伎，就有单人舞、双人舞还有和尚們各种的群舞，有空手舞，也有拿道具的舞。花子的单人舞里又有羯鼓舞、鈴鼓舞、花笠舞、手舞、手巾舞、入鐘舞等。变了蛇之后有蛇体舞（勾着臉譜的男性舞）。这个戏在歌舞伎的"所作事"（舞踊剧）是一个重头戏，不仅是在舞蹈方面丰富了傳統，就在音乐、歌曲方面也集了从有"道成寺"以来的大成，是一个非常飽滿丰富美丽的古典舞剧。

歌舞伎的舞蹈，除了独立的民間舞蹈，大体分两种：一种

是变化的舞蹈，一种是跟戏的身段相結合的舞蹈，变化的舞蹈主要是变装，有所謂"五变化"、"七变化"，据説曾經有过更多的变化。例如一个女人到一棵大树后面一轉，变成一个男人走出来；两个人决斗，一人受伤，伤者在地下一滚，五官就变了样之类。有一个人几变的，有两个人或者两个人以上交换变的。在"双蝶道成寺"里头我們就可以看到这种变化：女的变男的，美女变妖魔等等。美女忽然变成花臉跳着男性的舞，在歌舞伎里数見不鮮，"双蝶道成寺"不过一例。这个戏不仅是表演，就是检場的也要經过長期訓練，只看"双蝶道成寺"从羯鼓舞改鈴鼓舞的时候，帮助演員撤去羯鼓、换衣服、拿起鈴鼓那种正确熟練的动作，就知道他們是下过功夫的。像"双蝶道成寺"那样检場的，必須把全部舞蹈学会才能胜任。所以多半是由徒弟来担任检場。

这个戏跟我們的"白蛇傳"很相像，"白蛇傳"的故事最初說的是一个可怕的蛇妖迷人，后来逐漸使这个蛇精人化了，而且变成了一个美丽聪明可爱、秉性善良而又斗志坚强的女子，人們看了"白蛇傳"总是同情白素貞，而憎恨法海。"双蝶道成寺"的作者，看起来像是站在花子（即原来故事中的清姬）方面的，但不明确。在过去的社会里，花子的怒火燒毁不了那口鐘，尽管她的爱是純洁的、正当的，可是在那口鐘的面前无可如何。作者当时或者也为那口鐘所象征的权威所懾服，因而下笔时不能奔放。我們能够在这么一个戏里头看到那么多种精美的舞蹈，感到满意。但是我想在保持古典艺术完整的美的条件下，不知是不是可以根据原来的傳說适当地把这个故

事作为舞剧来从新排列一下，使主題思想更明确；把里头的各种舞蹈跟情节和人物性格的发展，彼此有机的联系起来，使戏的貫串动作更清楚；这对于現代的观众說，是不是可能更容易理解一些呢？我很爱这个戏，便不由得有这样一些想法。

还有一个戏叫“口吃的又平”。又平是日本有名的“浮世繪”开派的画师。他和他的师弟修理之介二人同拜老画师土佐将监为师。照日本旧时的习惯，师傅所喜欢的徒弟，就讓他承襲自己的名字；能承襲师傅的名字的徒弟也認为光荣，而且可以提高社会地位，改善生活。画师土佐将监欢喜修理之介，就讓他承襲了他的名字，改名土佐光澄。又平因为又貧寒又口吃，不得师傅的欢心，不能襲名。他气极了，認为自己的画决不弱于修理之介，师傅偏爱太不公平，因自己口吃說不清楚話，就讓他的老婆去代为恳求师傅也給他一个名字。师傅不理，他絕望了，想和老婆一同自杀，但他想在生前留一幅画作紀念，因此选了院子里一块石头，在上面画上自己的像。恰好他师傅走过看見，忽然发現了他是天才，十分惊叹，便賜給他名字叫土佐光起。又平夫妇喜出望外，双双起舞以示感激。这出戏有悲痛的場面也有狂喜的場面，有做工也有舞蹈。

还有一个戏叫“劝进帳”（“緣簿”）。故事是：源氏灭了平氏之后，源賴朝与源义經两弟兄争权。賴朝要杀兄弟义經，义經和四个家臣化妆为僧人逃走。行至加賀国安宅地方的关口，賴朝的家臣富樫带着人把守在那里。义經的家臣想拚一死战打过关去。家臣中有一个勇士名叫弁庆，他以为不妥。他讓

义經化装成挑夫模样，他自己扮成头陀，作为进香化緣，想混过关去。富樫盘問他有沒有緣簿，他拿不出来，仓促之間他从怀里掏出一卷紙假作緣簿，并临时凭空謅一段募化緣起朗誦出来，念得十分动人，富樫信以为真。正当这个时候，富樫的一个伙伴指出挑夫像义經，于是弁庆拿起禪杖打义經，駡道："一路之上，就是因为你这家伙长得像义經，耽誤了我的行程！"駡了又打，他心里却十分难过（这是动人的場面）。富樫沒有找出他的破綻，許他們过关；剛要走，富樫忽然認出了挑夫确是义經。此时弁庆一面保护义經，一面緊握禪杖靠近富樫准备用武。富樫为他的机智、勇敢、忠誠所感动，就毅然把他們放走了。过关之后，弁庆一方面松了口气；一方面覚得打了义經过意不去；另一方面也感到胜利的喜悦；还有，就是对于諸侯爭权，国家不安，也联系到自己，有无穷的感慨。最后跳一段"延年舞"。他的复杂心情就从歌声舞态中表現出来。这戏有歌、有舞、有道白、有做工、有心理和性格的描写。在間不容发的矛盾斗爭中显出强烈的戏剧性，难怪这戏一直受到观众欢迎，历演不衰。

以上所举三个戏我只能介紹一个大致的輪廓，現在略談一談歌舞伎的演法。

四

歌舞伎的演法是歌者不舞，舞者不歌，这和我国唐宋歌舞之制相同。歌舞伎的角色在台上只有舞蹈、做工和道白——

对白、独白，旁白。角色自己不唱，唱的人坐在旁边。唱的調子总称“浄琉璃”（分各种曲調）。唱的目的是：在戏剧进行之中写景写情为戏造气氛；解釋剧情；說明角色的內心活动；介紹角色的性格和处境。它的作用相当广泛。例如：打开箱子取出一件宝物，当剧中人欣賞这个宝物时候，浄琉璃就可以介紹宝物的来源并加以贊美。正和我們章回小說里头“……怎見得？有詩为証”的写法差不多。又如：一个男人遞封情書給一个女子，她接在手里，考虑一下，扔回給那男人表示拒絕，男人很生气。这种場面二人都可能沒有話，由歌者从旁边說明他們彼此的心理。又如：天已昏黑，一个旅人找不到投宿之处，他四处張望，进退为难，歌者就可以描繪他的境遇，唱出他的心情。歌舞伎歌的用法大致如此。有些歌由于感情深厚，文詞丰美，令人听得入神；加之与台上的表演巧妙地、紧密地結合起来，一步步进展到高潮，有它特殊的效果。同时正因为歌舞伎的歌是这样用法，表演的方法也必然和西洋剧、中国京剧都有所不同。这在初次看日本戏的人可能会感到新奇，但是中国地方戏也有用类似这样形式的部分，潮州戏的帮腔和四川高腔的帮腔，都是一面帮腔，一面說明角色的心理，一面解釋剧情。这种由第三者用咏叹的曲調烘托剧情，来帮助观众得到更深切的感受的方法，我覚得很有意思。这种方法是从小說、平話轉化来的。日本的傀儡戏充分运用了这一形式，发揮了它的效用，歌舞伎把它承受下来又有所发展。

五

歌舞伎是靠音乐来表演的。最初以横笛和鼓为主要乐器，后来从中国输入了三弦，便以三弦为主，佐之以横笛、尺八、筝和胡琴。弦乐器有：三弦、筝、胡琴；管乐器有：三种笛子，加上能管和尺八，共五种；打击乐器有：大鼓、小鼓、手持的腰鼓、鑼、鈸、拍板、鐺、磬、木魚、鈴、木琴等共十九种，其中手持的小腰鼓經常和三弦配着歌唱，用得很多。

六

歌舞伎原来是在河滩、草地上演的，到了室内也只有一个四方的舞台，沒有布景。后来逐漸发展了舞台装置，全部用了布景。它的布景是写实的，有时也是風格化的（这是专門問題，难于用簡明的几句話来介紹說明）。

歌舞伎的舞台最特出的是有两条"花道"：从舞台的左右两边伸出两条約五市尺寬三市尺高的路，通过观众席到舞台的对面墙根——在那里有門，門上挂着絨布門帘。角色可以从"花道"下場，也可以从"花道"上場。尤其是下場的时候，角色在观众当中一路舞过去，特別令人感到兴趣。还有送別的場面，送行的站在台口揮着手巾，离去的人从"花道"越走越远。

轉台是日本歌舞伎的艺人发明的。1758（宝历8年）歌舞伎的剧作家并木正三首次用轉台。經过多次的加工改良，

日趋于完善。轉台傳到欧洲，在德国用电气旋轉，进了一大步。現今在苏联的好几个剧場里把轉台的运用率更加扩大了，变化更多了。歌舞伎不仅用轉台，还曾用升降的舞台和推出推进的舞台。近年舞台装置是越来越进步了。

歌舞伎的內容很丰富，也可以說很复杂，涉及的方面很多，这一篇簡短的介紹文字很不全面，也不周到，不过是大致的輪廓而已。坪內逍遙博士曾經打过这样的比方，他說：歌舞伎好比九个头的蛟龙，斬去一个头又会長出一个头来。尤其是外国人，想完全了解歌舞伎是很难的。

歌舞伎到現在已經有了三百多年的历史，岡本綺堂氏在他所写的"歌舞伎概說"的結語里說过："歌舞伎从創始以来不是一成不变的东西……它跟着时代的变迁而变迁，随着人民的进步而进步，今后也不会停止它的发展。但拥护者决不能以維持着旧态作为唯一保存之道，要看如何創造新的歌舞伎。"我以为这几句話說得很好。我深深相信日本人民必能运用他們的劳力和智慧，使有优良傳統的歌舞伎随着时代的进展向更远大的前途发揚光大。

1955年10月

統一書号：10020·1416
定　价：(4)1.51元